Die inneren Beziehungen von Shakespeare's „Measure for Measure" mit den übrigen Dramen der Hamletperiode.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg.

ACAD. LANDWIRT. BIBL.

Vorgelegt von

Fritz Lederbogen

aus Belgern a. Elbe.

Halle a. S.

1912.

Referent: Professor Dr. **Max Deutschbein.**

Druck von A. W. Zickfeldt, Osterwieck/Harz.

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544709_0027

Literaturverzeichnis.

A. Ausgaben der Shakespeareschen Dramen.

α) Gesamtausgaben.

1. W. A. Wright, The Works of William Shakespeare. The Cambridge Shakespeare.
2. Nic. Delius, Shakespeare's Werke, hrsg. u. erkl. von, 2. Aufl. Elberfeld 1882.
3. A. Dyce, The Works of Shakespeare. Second Edition vol. I —IX. London 1864—1867.
4. Everyman's Library, London, J. M. Dent & Sons; New York, E. P. Dutton & Co.
   vol. 153 Shakespeare's Comedies,
   vol. 154 „ Historical Plays, Poems and Sonnets.
   vol. 155 „ Tragedies.
5. William George Clark and William Aldis Wright. The Works of Will. Shakespeare, ed. by. The Globe Edition. London, Macmillan & Co., 1907.
6. Henry Irving and Frank A. Marshall, Shakespeare's Works. The Henry Irving Shakespeare. Gresham Publ. Co.1907.
7. Shakespeare's sämtl. dramatische Werke in 12 Bänden. Übers. v. A. W. Schlegel u. L. Tieck. Hrsg. v. Rud. Genée, Berlin, Biogr. Anstalt.

β) Einzelausgaben.

Hamlet. Hrsg. von K. Elze. Leipzig 1857.

— by W. Shakespeare. With an Introduction by Henry Morley. Cassel & Co., London 1907.

— The Tragedy of; by Edw. Dowden. The Arden Shakespeare. Methuen, London.

— The little Quarto Shakespeare. With Introd. and Foot Notes by W. J. Craig. London, Methuen.

— Prince of Denmark. Hrsg. G. Fritsche, neu G. Conrad. 2 Bde. Text u. Anm. Berlin, Weidmann, 1905.

— First Folio Edition, Porter and Clarke. New York.

Julius Caesar, A tragedy by Will. Shakespeare. With introduction and explanatory notes ed. by Prof. K. Grosch. Berlin-Glogau, C. Flemming, 1907.

Othello, The tragedy of. The Arden Shakespeare H. C. Hart. Methuen.

— — First Folio Edition. Porter and Clarke. London 1903.

Troilus and Cressida. The Arden Shakespeare, ed. by K. Deighton, London.

Measure for Measure [The text of the folio of 1623 with that of "Law against Lovers" by Sir Will. D'Avenant. 1622] by Frank Carpenter. New York 1908.

— ed. by E. K. Chambers. The Red Letter Shakespeare. Blackie, London 1906.

— with Introd. and Foot Notes by W. J. Craig. The Little Quarto Shakespeare. London, Methuen.

— ed. by E. C. Flower. London.

— ed. by H. C. Hart. The Arden Shakespeare. Methuen, London.

— Harrap London 1907, The Renaissance Shakespeare.

— ed. with Intr. and notes by C. H. Herford. London, Macmillan, 1900. The Eversley Shakespeare.

— H. H. Furness. A new Variorum Edition London 1871—1908.

— Comedy of. With notes &c. by John Hunter. London, Longmas & Co., 1873.

— with the Historie of Promos and Cassandra. With an introduction by Henry Morley. Cassel & Co., London, 1905.

— First Folio Edition ed., with notes &c. by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. New York.

— ed. by William J. Rolfe. New ed. New York A. B. C. 1905.

— Treherne & Co., London 1905. Waistcoat Pocket Edition.

— London 1734.

— or Beauty the Best Advocate, A comedy by Charles Gildon, acted at Lincoln's Inn Field's 1700.

— stellenweis übers. Herder (Sh. Jahrb. 47. S. 286).

Maß für Maß, Schausp. nach Baudissins Übers. f. d. Aufführung eingerichtet v. Eugen Kilian. Ph. Reclam. Univ. Bibl. 4523.

Schauspiele von Will. Shakespeare (Die Irrungen — Othello — Der Sturm — Die beiden Veroneser — Maß für Maß — Was Ihr wollt), frei bearbeitet v. Meyer. Gotha 1824—1828.

Maß für Maß. Ein Schausp. in 5 Aufz. Nach Shakespeare. Schwerin und Wismar 1791.

— Bearbeitung von, durch Rich. Wieland. Gedruckt 1864 in der „deutschen Schaubühne".

Meas. f. Meas. Bearbeitung von G. Conrad.
Maß für Maß. Schausp. in 5 Aufz. Nach Delius' Ausgabe für die Bühne übersetzt und bearbeitet von Gisbert Freiherr von Vincke. Freiburg i. Br. 1871. (Rez. Sh. Jahrb. VII. 388.)
— übers. v. Heinr. Düring. Leipzig, Reclam 196.
Gleiches mit Gleichem. Deutsch v. Karl Simrock. Bibl. Ausländ. Klassiker. Hildburghausen, Bibl. Institut, 1867.
All's Well that Ends Well by Osborne Brigstocke. The Arden Shakespeare. London, Methuen.
Middleton, Thomas, The Works of, ed. by Alexander Dyce 1840.

B. Abhandlungen und Literaturgeschichten.

F. Boas M. A., Shakespeare and his Predecessors by, London 1902, XIII The Problem Plays; All's — Meas. — Troil. — Haml.
Brandes, G., Shakespeare's düsterste Periode. Zukunft Okt. 6. u. 13. 1894.
— William Shakespeare. 1898.
Brandl, A., Shakespeare. Aus „Führende Geister", Sammlung von Biogr. Hrsg. v. Dr. A. Bettelheim VI. Band.
Bernh. ten Brink, Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß. 3. Aufl. Straßburg, Trübner, 1907.
Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 1904.
Dowden, Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art. London 1909.
Freytag, Gust., Die Technik des Dramas.
Gayley, Ch. M., Representative English Comedies with introductary essays and notes ... Under the general editorship of, From the Beginnings to Shakespeare. New York, Macmillan Comp, 1907.
Gervinus, G. G., Shakespeare. 3. Aufl. Leipzig 1862.
Gundolf, Friedr., Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911.
Kellner, Prof. Dr. L., Shakespeare. 1900. Aus „Dichter und Darsteller". IV. Bd. Hrsg. v. Dr. R. Lothar.
König, Wilh., Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ. Die Erläuterung von 4 seiner Dramen und einem Vergleich mit Dante. Leipzig 1873.
Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit u. seine Werke. Berlin 1859.
Sidney Lee, A Life of Will. Shakespeare. London 1898.
Loening, R., Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's. Stuttgart 1893.

Morton Luce, A Handbook to the works of William Shakespeare. London 1907. Bell and Sons.

Ludwig, O., Shakespeare-Studien. Hrsg. v. M. Heidrich. 2. Aufl. Halle 1901.

Morley, H., English writers,

Schröer, M. M. A., Grundzüge und Haupttypen der Englischen Literaturgeschichte. 2 Bde. Göschen 1906.

Seccombe, Thomas, and J. Allen, Handbooks of English Literature The Age of Shakespeare. 2 vols. London 1909/1911.

Ulrici, H., Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Leipzig 1868/9

Ward, A. W., and A. R. Waller, The Cambridge History of English Literature. vol. V. The Drama to 1642. Cambr. Univ. Press 1910, rez. Anglia, Beibl. 1911.

Ward, A. W., A History of Engl. Dramatic Literature to the death of Queen Anne. London 1899.

Wetz, W., Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgesch. 1. Bd., Die Menschen in Shakespeare's Dramen. 2. Ausg. Hamburg, Haendcke, 1897.

Wolff, Max, Will. Shakespeare, der Dichter und sein Werk. 2 Bde München 1908.

Einzelabhandlungen.

Beyersdorff, Rob., Giordano Bruno und Shakespeare. Sh.-Jahrb. 26; betrifft III, 1, 19—21 Rede des Herzogs.

Blaese, Berth., Die Stimmungsszenen in Shakespeare's Tragödien. Diss. Greifswald 1910.

Bodenstedt, F., Chapman in s. Verh. zu Shakespeare. Sh.-Jahrb. I, 300.

Bowden, H. S., The Religion of Shakespeare. London 1899. rez. Sh.-Jahrb. 36, 290. A. Brandl.

Conrad, G., G. R. M. I, 238. Eine neue Methode d. chronolog. Shakespeare-Forschung.

Coote, H. C., Shakespeare and Italian law (Meas. for Meas. V, 1).

Curtius, F., Über Shakespeare's Maß für Maß. Berlin. "Deutsche Rundschau" 17 H., 4.

Davis, C. V., Law in Shakespeare. 1900.

Delius, N., Über Shakespeares Timon of Athens. Sh.-Jahrb. II, 335.

—, Die Prosa in Shakespeare's Dramen. Sh.-Jahrb. V, 227. 249.

—, Die Bühnenanweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben. Sh.-Jahrb. VIII, 171. 178.

Douce, Illustrations of Shakespeare I, p. 132.

Elze, K., Zu 'Ende gut, Alles gut'. Sh.-Jahrb. VII.

—, Exegetisch-kritische Marginalien (Bernardine a dissolute Prisoner). Sh.-Jahrb. XVI, 230.

Eulenberg, H., Die künstlerische Idee der Brautunterschiebung. Ztschr. "Masken". 3 Bd. Heft 20, S. 337.

—, Der Herzog in Maß für Maß. Die Schaubühne V, 1909. Bd. 1.

Feuchtwanger, L., Maß für Maß. Die Schaubühne V, Bd. 1. 1909.

Fleay, Shakespeare beeinflußt von Marston. (Maß für Maß III, 2, 46 ff.

Freund, Fr., Shakespeare als Rechtsphilosoph. Kaufm. v. Ven. u. Maß für Maß. Sh.-Jahrb XXVIII, 54 ff.

Friesen, Herm. Freiherr von, Bemerkungen zu den Altersbestimmungen für einige Stücke von Shakespeare II. All's Well That Ends Well. Sh.-Jahrb. II, 48.

Heard, F. T., Shakespeare as a Lawyer. New-York 1884.

Hebler, Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.

Hense, C. C., Deutsche Dichter in ihrem Verhältn. z. Shakespeare. Sh.-Jahrb. V, 107.

Illies, G., Das Verhältn. von Davenants "The Law against Lovers" zu Shakespeare's Meas. f. Meas. und Much Ado. Halle. Diss. 1900.

Jung, H., Das Verhältn. v. Thomas Middleton zu Shakespeare. Münch. Beitr. z. röm. u. engl. Phil. Heft 29. Leipzig 1904.
Rezension: Neue Phil. Rdsch. 1904. Nr. 3, S. 66—67. H. Jantzen; Engl. Studien. Leipz. Bd. 35. Heft 1. 1905. R. Fischer; Dtsch. Litztg. 25. Jhg. 1904. Nr. 35. F. Holthausen; Beibl. z. Anglia. 15. Jhg. 1904. E. Koeppel; Dtsch. Sh.-Jahrb. 1904. XI. W. Bang.

Kiehl, B., Wiederkehrende Begebenheiten und Verhältnisse in Shakespeare's Dramen. Ein Beitrag z. Shakespeare-Psychologie. Berl. Diss. 1904.

Kilian, E, Dramaturg. Blätter. München 1905. Maß für Maß.

—, Maß für Maß auf der deutschen Bühne. Sh.-Jahrbuch XV, 351.

Koeppel, E., Thomas Middleton. Studien über Shakespeare's Wirkung auf zeitgenöss. Dramatiker. 1905.

—, Szenen-Einteilung und Ortsangaben in d. Shakespeare'schen Dramen. Sh.-Jahrb. IX. 168. 287.

Kölbing, E, Engl. Stud. Bd. 35. 1905.

König, W., Shakespeare und Giordano Bruno.

—, Über die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen. Sh.-Jahrb. XIII, 111.

—, Üb. d. Gang von Shakespeare's dichterischer Entwicklung und die Reihenfolge s. Dramen nach ders. Sh.-Jahrb. X, 193.

Latham, G., The Pertty Constable, His Duties and Difficulties in Shakespeare's Plays. Sh.-Jahrb. 32. 133.

Law, Some Supposed Shakespeare "Forgeries". 1911.

Legonis, E, Shakespeare's Measure for Measure. Revue des cours et conférences. XVIII. 1910. Nr. 7.

Loening, R., Üb. d. physiol. Grundlage der Shakespeare'schen Psychologie. Sh.-Jahrb. Festvortrag.

Lublinsky, S., Shakespeare's Problem im Hamlet. Leipzig 1908.

Lütgenau, F., Shakespeare als Philosoph. Leipzig 1908.

Munro, J., The Shakespeare-Allusion-Book. A Collection of Allusions to Shakespeare from 1591—1700. London 1909.

Ofner, Shakespeare's Drama vom Richter (Maß für Maß). Arbeiter-Zeitung. 1904. Wien. 16. Juli.

Richter, H., Der Humor bei Shakespeare. Sh.-Jahrb. 45.

Sarrazin, G., Neue italienische Skizzen zu Shakespeare. Sh.-Jahrb. XXXI. 165.

—, Wortechos bei Shakespeare II. Sh.-Jahrb. XXXIV.

Schlesische Zeitung. Maß für Maß (von —o—) 1901. No. 712. 10. Okt. Sh.-Jahrb. 38. 393.

Schmidt, A., Shakespeare-Lexikon. London 1874/75 neu von Sarrazin.

Schröer, Prinzipien der Shakespeare-Kritik. Beitr. z. neueren Phil. 1902.

Sonnenschein, E. A., Shakespeare and Stoicism. Univ. Rev. I. 1. Mai 1905.

Stahl, E. L., Maß für Maß auf dem modernen Theater. Sh.-Jahrb. 44. 243.

Strindberg, Aug., Shakespeare's Julius Cäsar. "Die Zeitschrift" 1911. 26. Aug.

Symons, A., Studies in the Elizabethan drama. London 1897.

Thümmel, Jul., Die Liebhaber bei Shakespeare. Sh.-Jahrb. XIX. 62.

Tschischwitz, Timon von Athen. Ein kritischer Versuch.

T. W., Was Shakespeare a Lawyer? being a selection of passages from Measure for Measure. London 1871.

C. T. Tucker Brooke Shakespeare's Plutarch. London 1909.

Winckler, C., Marston's Erstlingswerke und ihre Beziehungen zu Shakespeare. Engl. Stud. XXXIII. (Meas. f. Meas. III, 2. 46 ff.)

Wohlrab, M., Ästh. Erklärg. Shakespeare'scher Dramen. Bd. 1. Hamlet 1901.

Würzbach, W. von, Philip Massinger. Sh.-Jahrb. XXXVI. 1900.

Shakespeare's Maß für Maß in einer Verballhornierung des Bearbeiters J. Altmann im Wiener Hofburg-Theater. Bühne u. Welt. Berlin 1902. S. 624.

Bormann, W., Shakespeare-Aufführungen der Münchener Hoftheater. 1910. Sh.-Jahrb. XVIII. 259.

Collier-Hazlitt, Shakespeare's Library. III. 1875. Meas. f. Meas. Sh.-Jahrb. XII. 349.

— Shakespeare's Library. vol. II. Heptameron of Civil Discourses.

Foth, Shakespeare's Maß für Maß u. die Geschichte von Promos and Cassandra. Sh.-Jahrb. XIII. 163.
Simrock, K., Die Quellen von Shakespeare. III.
Steevens, Six old plays. Whetsone's Drama.
Sh.-Jahrb. XXIX/XXX. 292.

Die Zeilenzählung ist nach der Globe-Edition. Öfter vorkommende Abkürzungen:

Meas.	für	Measure for Measure.
All's.	„	All's Well That Ends Well.
Oth.	„	Othello.
Haml.	„	Hamlet.
Caes.	„	Julius Caesar.
Troil.	„	Troilus and Cressida.
L.'s L.'s. L.	„	Love's Labour's Lost
Macb.	„	Macbeth.
As.	„	As you like it.
Timon	„	Timon of Athens.

Inhaltsangabe.

Einleitung 1

Julius Caesar 5

Caes. u. Meas 5. — Äußerungen über die Volksmenge 6. — Einfluß von Persönlichkeiten 7. — Einzelheiten 10.

All's Well that Ends Well 12

Die Vorgänge in All's und Meas. 13.

Troilus and Cressida 17

Troil. in der Hamletperiode 17. — Troil. eine Travestierung des Harun-al-Raschid-Motivs 18, — des Homer 19. — Stimmung, Atmosphäre 20. — Unsittlichkeit 21. — Örtlichkeiten 24. — Personen 26. — Hamlet 28. — Ton 28. — Charaktere, Claudio-Troilus 29. — Ähnlichkeit ihres Schicksals 29, — ihres Auftretens 30, — psychisch-labiles Gleichgewicht 31. — Ausdrücke des Seelenkampfes 40. — Phantasie 41. Hamlet 42. — Furcht vor dem Tode 43. — Übertreibungen 46. — Laertes 48. — Cressida und Angelo 48. — Nichts Überraschendes 49. — Beider Fall 52. — Verantwortlichkeit 53. — Schicksal 54. — Thersites und Lucio 54. — Pompey und Pandar 55.

Hamlet 56

Hamlet-Herzog 56. — Verhalten beider gegenüber einer Aufgabe 57. — Begnadigung Angelos 62 Anm. — Hamlet u. die Pflicht 63. — Weichheit des Gefühls 54. — Inkonsequenz 65. Hektor-Herzog 65. — Brutus 65. — Kampf gegen Mißbrauch der Gewalt u. oberste Richter 66. — Unpersönl.-persönl. Gefühle 68. — Bittere Erfahrungen 73. — Nichthandeln bringt Gefahr 74. — Herzog Norm eines vernünftig Handelnden 75. — Hamlet-Angelo 76. — Angelo-Claudius 76.

Othello 78

Übergang zu einer neuen Epoche 78. — Meas. Übergangsdrama 79. — Hamlet-Othello, Oth.-Tragödie der Tat 80. — Auftritt III, 3 Oth.: II, 2 u. II, 4 Meas. 81. — Othello-Angelo 83. — Widerstrebende Naturen 83. — Gegensätze 86. — Angelo-Jago 87. — "Divinity of Hell" 91. — Verwertung der angeborenen Gaben 93. — Ehre, guter Name 95. — Bitten für einen Verurteilten 96. — Wiederholen eines Motivs 100. — Jago-Lucio-Thersites 103. — Mariana-Desdemona 103.

Äußere Chronologiebestimmung von Meas. . . . 105

Meas. 105. — Hugo Jung 108. — Blurt, M. C.: All's 111. — Koeppel c. Jung 111. — Punkte gegen Jung 113. — Saintsbury 116.

An den Anfang der vorliegenden Arbeit seien einige einleitende Bemerkungen über ihre Einteilung gestellt. Sie verfolgt den Zweck, die Motive, die sich in Shakespeares Dramen der sogenannten Hamletperiode finden, aufzusuchen, sie in ihrer Entwicklung klarzulegen und in ihren verschiedenen Formen zur Darstellung und Anschauung zu bringen. Die natürliche Disposition würde danach die sein, alle die Motive und Probleme, die in dieser Zeit des Dichters Geist bewegten und ihr durch ihre Eigenart ein besonderes Gepräge gaben, der Reihe nach vorzuführen, sie wie an Hand eines roten Fadens durch alle Dramen zu verfolgen von den schwächsten Anfängen bis zu den zartesten Ausläufern. Aber für eine solche Art des Vorgehens ist die gewählte Zeitspanne zu klein – sie umfaßt ja nur 3 bis 4 Jahre, freilich die wichtigsten aus der Entwicklung des Dramatikers überhaupt — und wir müßten, um zu einem Gesamtbild zu kommen, des Dichters ganzes Schaffen betrachten, da beginnend, wo er zum erstenmal seine junge, kühne Phantasie zu Geschöpfen von Fleisch und Blut ballt, wo er seinen Leidenschaften heißer Jünglingszeit in farbenprächtigen Gebilden voll südlicher Glut und Schönheit gefahrvollen Lauf läßt, um sie dann in laue, Vollmond beschienene Märchennächte zu lenken, von da, als noch jedes Wort und jeder Atemzug von einer alles mit sich reißenden Lebensfreude Zeugnis gibt, und er, ein Liebling der Götter, heiter lächelnd dem Erdkreis zu gebieten scheint, hinweg über alle Jahre der Enttäuschung, der Ernüchterung, die sein Innerstes angreifende und umkehrende Erfahrungen ihm bringen, in denen er Gestalten schafft, die keinen Sinn für Humor haben, bis dahin, wo endlich sein Geist wieder ruhiger ist, die Wogen der Leidenschaften sich geglättet haben, das Meer seines Schmerzes sich wieder geklärt hat. Und liegen auch hie und da, an Klippen des harten Lebens zerschellt, die Trümmer so mancher Hoffnungen: die geschäftigen Wellen der

Zeit haben gar bald die letzten Spuren getilgt, die untergehende Sonne spricht von Versöhnung, alles bescheinend und mit letztem Glanz vergoldend. Die Stürme der Jugend bringen die Kämpfe der Zeit, die wir betrachten wollen, und in der jene Wunden geschlagen werden, die in späterer Zeit als liebgewordene Narben nicht gemißt werden möchten. Eine rein nach Motiven und Problemen geordnete Einteilung würde also für die vorliegende Arbeit nicht geeignet sein. Wenigstens kann sie nur in kleinerem Maßstab, die 6 Stücke dieser Periode umfassend, Julius Caesar, All's Well That Ends Well, Troilus and Cressida, Hamlet, Measure for Measure, Othello, angewandt werden. Sie würde aber auch, allein gebraucht, nicht genügen, da der Endzweck dieser Arbeit im letzten Grunde noch ein anderer ist. Es gilt, möglichst viel Beziehungen zwischen den genannten Dramen zu finden. Deshalb kommen auch solche von mehr allgemeiner Natur in Betracht. Oft sind es Ähnlichkeiten, die nur eins der Dramen mit Measure for Measure, denn dies Stück soll den Mittelpunkt der Betrachtung bilden, hat. Wollten wir nur einzelne Probleme erörtern, so fielen diese beiseite. Schließlich sollen aber alle gefundenen Beziehungen, von denen die Problementwicklung ja nur einen — wenn auch den bedeutendsten — Teil bilden, uns Anhaltspunkte geben, die für Meas. noch immer zweifelhafte Datierung zu bestimmen. Somit ist denn für diese Arbeit die Disposition vorgesehen: die Probleme und Motive, soweit sie in Meas. sich vorfinden, sind zusammengestellt und in ihrer Entwicklung vorgeführt. Wir erhalten so zugleich ein Gesamtbild derselben — wohlverstanden: nur für die Hamletepoche und auch da einschränkend, nur soweit wir ihnen in Meas. begegnen. Der Ausgangspunkt, gleichsam über dem Ganzen stehend, ist die chronologische Einteilung, bildet je eins der Dramen.

Zum Verständnis des Umstandes, daß gerade Meas. in den Mittelpunkt gerückt ist, sei gesagt, daß diese Arbeit aus einer Seminararbeit herausgewachsen ist, die Meas. mit Troil. verglich. Es ist aber von allergrößtem Interesse, gerade dies so vielfach verkannte Stück heranzuziehen. Infolge auffallender Äußerlichkeiten ist sein innerer Wert nie genugsam gewürdigt worden. Viel Falsches mischt sich noch in seine Kritik.

Sodann noch einige Worte über die Art und Ziele der hier eingeschlagenen Shakespearekritik. Sie ist jüngeren Datums.

Während die Kritik des 18. Jahrhunderts, verkörpert in Pope und Johnson, dogmatisch war, sie zeigte, was der Dichter hätte sagen müssen, war die des 19. Jahrhunderts historisch. Man suchte zu finden, was der Dichter wirklich gesagt habe. Daran schlossen sich die Quellenstudien, die, an sich äußerst wertvoll, in ihrem oftmals radikalen Vorgehen vielfach zu weit gehen. Untersuchte man Probleme und Charaktere, so beschränkte man sich ganz auf Analyse. Schröer[1]) nun stellte 1902 zum erstenmal in durchdringender, anschaulicher Form die Forderungen der neuen Shakespearekritik auf, die von der Analyse des einzelnen zur Synthesis des Ganzen übergeht und durch Vergleichen gleicher und ähnlicher Charaktere und Probleme ein und derselben Schaffensperiode zum Verständnis des Dichters zu kommen hofft. „Eine Vergleichung der von ihm konzipierten Charaktere, wie sie sich decken und wie sie sich variieren, muß uns daher über das, was ihn geistig und gemütlich beschäftigte, über seine ethisch-ästhetische Weltanschauung die leitenden Gesichtspunkte bieten." „Über die Schranken, die die dogmatische Struktur jedem Einzelcharakter zieht, soll sich die Erkenntnis hinausheben. — Die Anschauungen, in ihrer Verschiedenheit wiederkehrend, geben uns Einblicke über die geistige Entwicklung des Dichters."

An andrer Stelle[2]) sagt Schröer: „Der innere psychologische Zusammenhang unter den einzelnen dramatischen Gestaltungen des Dichters ist das, worauf es ankommt."

In meisterhafter Weise ist diese Art Kritik bis jetzt vom leider verstorbenen Professor Wetz begonnen und fruchtbringend durchgeführt. Von modernen englischen Kritikern zeigen Ansätze Herford und Dowden.

Wir fangen unsre Betrachtungen mit **Julius Caesar** an, das an den Anfang der Hamletepoche gehört. Ehe wir aber damit beginnen, wäre die Frage einer kurzen Antwort wert: wodurch macht sich denn eine neue Periode im Schaffen des Dichters bemerkbar? Wodurch unterscheidet sich das nun Kommende von dem Bisherigen?

Betrachten wir die jetzt folgenden Werke des Dichters daraufhin, so fällt uns sofort ein äußerliches Moment auf: die

[1]) Prinzipien d. Sh.-Kritik. Beitr. z. neueren Philol. 1902.

[2]) Schröer, Grundzüge u. Haupttypen d. engl. Lit.-Gesch. Leipzig, Göschen, 1906. Bd. 2.

Physiognomie derselben ist eine ganz andre. Die Stimmung hat gewechselt. Die heitere, sommerliche Lebensfreude ist dahin. Vor die Sonne reiner Heiterkeit, gesunder Fröhlichkeit ist eine dunkle Wolke gezogen, ihren Schatten schwer auf die bedrückte Natur legend. Der goldne, würzige Humor ist zur bitteren Satire geworden. Es kommen noch Lustspiele, All's und Meas., sie sind es aber nur dem Namen nach. „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht — —."

Auch die Charaktere und die Handlungen werden andere. Probleme werden aufgerollt, die psychologischen Momente, die das Handeln der Personen bestimmen, werden feiner, die Charaktere vertieft. Die Zeit der Tragödien kommt. Dies zeugt ja nun an und für sich von Fortschritt, wenn eben nicht jenes rätselvolle Etwas wäre, das uns grausen macht, jenes Schreckenerregende, das uns medusenhaft aus Jago und Angelo anstarrt, und das Blut gerinnen macht, das in Troil. dem ewig ungelösten Sphinxgeheimnis ‚Weib' ein neues hinzufügt. Wir werden an das Fatum der Alten erinnert. Je näher wir der Hamletperiode kommen, um so lauter hören wir die rollenden Räder des Schicksals donnern. Je tiefer wir in sie eindringen, um so gräßlicher ergreifen sie uns im Innersten, und wie ein Ungeheuer wächst vor uns die Angst, hier gibt es kein Entrinnen, die „Macht des Bösen" ergreift die Besten, zermalmt uns alle.

For who so firm that cannot be seduced?
Caes. I, 2. 316.

Gehen wir nun auf die Vergleichung von **Caes. mit Meas.** ein, so erhalten wir eine Bestätigung der durch äußere Momente, wie Abfassungszeit, deren Kenntnis durch zahlreiche Anspielungen im Haml. erworben, und so Caes.'s terminus ad quem — für Haml. ist er 1602 — auf 1601 gesetzt worden ist, vorgefaßten Annahme, daß Caes. das Eingangsstück zu der Hamletepoche ist. Die Quantität der Beziehungen zu Meas. ist, verglichen mit der der übrigen Stücke, klein, an Qualität erreichen sie auch bei weitem nicht die der übrigen Dramen. Somit ist Caes. am weitesten von Meas. fortzusetzen. Denn es ist klar und ohne weiteres einleuchtend, daß Stücke, die zeitlich nahe stehen, mehr Ähnlichkeiten und Beziehungen haben müssen, als weiter auseinander liegende. Der Charakter der Motive ist bei eng zusammengehörenden Stücken derselbe, weil auf derselben Grundstimmung basierend, die des Dichters Anschauung zu dieser Zeit bildet. Deshalb ist nicht unbedingte Gleichheit erforderlich, ein Problem, das den Dichter in einer bestimmten Zeit reizte, wird ihn oft in einer Ausführung nicht befriedigt haben. Es lockte zur Betrachtung von der anderen Seite. Wir werden im weiteren Verlauf unserer Betrachtungen genügende Beweise dafür finden. Damit soll nun andrerseits wieder nicht gesagt werden, daß das Vorkommen gleicher Motive in zwei Stücken Beweis für ihre Zusammengehörigkeit wäre. L.'s. L.'s. L. ist weit fortzustellen von Meas., trotzdem in beiden freiwilliges Verzichtleisten auf Liebesgenuß zugunsten ernster Arbeit den Ausgang für die Verwicklung bildete. Solch Zurückgreifen auf schon Behandeltes finden wir öfter, ohne deshalb zu falschen Schlüssen verleitet zu werden. Oder wer wollte Oth. und Tit. zusammenstellen, weil in beiden die Liebe zu einem Mohr verwertet ist?

In beiden genannten Beispielen ist es ja nun leicht, die gründliche Verschiedenheit der angeführten Parallelen durch die der Stücke überhaupt zu zeigen. Schwieriger gestaltet sich der

Beweis für Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit, wenn es sich um Dramen handelt, die um vorhandener gemeinsamer Eigentümlichkeiten willen schon als zueinander gehörend zusammengestellt sind. Hier gilt es, schärfer zu sehen und sich die notwendige Objektivität beim Betrachten der auf gemeinsamen Grundton gestimmten, aus gemeinsamer Wurzel entspringenden Beziehungen zu wahren.

Indem wir zu Caes. zurückkehren, sei nochmals wiederholt, daß wir in diesem Stück schon viel Andeutungen und Beziehungen zu Meas. haben. Mehrfach sind auch schon Probleme, die der ganzen Periode eigen sind, ausgeführt, andere stehen im Anfangsstadium, lassen ihren Verlauf ahnen und erraten. Diese sind ja zweifelsohne die wichtigsten, da sie zeigen, daß im Innersten doch eine Verwandtschaft zwischen den beiden in Frage stehenden Dramen besteht. Hier allein angeführt zu werden, sind sie aber zu schwach. Sie werden bei dem betreffenden späteren Drama gebracht, das die stärkste Ausarbeitung des betreffenden Motivs gibt. Wir müssen deshalb hier auf später verweisen.

Es bleiben somit noch die Beziehungen anzuführen, die Caes. mit Meas. allein oder nur noch mit wenigen hat, die aber nichtsdestoweniger Illustrationen zu dem Geist der ganzen Epoche sind, wenn sie auch vielfach äußerlicher Natur sind.

So vermögen wir eine Beziehung in den Äußerungen über die Volksmenge zu finden, die ja seit Tyrwhitt und Malone für Meas. eine wichtige Rolle gespielt haben in ihrer Bedeutung für die Datierung dieses Stückes[1]). Von den zwei in Betracht kommenden Stellen Meas. I, 1, 68—71 und II, 4, 24—30 kommt nur noch die letztere hier in Frage. Sie lautet:

So play the foolish throngs with one that swoons;
Come all to help him, and so stop the air
By which he should revive: and even so
The general, subject to a well-wish'd king,
Quit their own part, and in obsequions fondness
Crowd to his presence, where their untaught love
Must needs appear offence.

Die Zeilen 28—29 scheinen, neben ihrer auf König Jakob I. gedeuteten Anspielung[1]), Caes. I, 1 im Auge zu haben, wo die Bürger ihr Handwerk verlassen und make holiday, to see Caesar

[1]) s. S. 106.

and to rejoice in his triumph (Caes. I, 1, 35). Die ganze Stelle aber gibt Zeugnis für die Verachtung der vielköpfigen Menge und speziell zeigt sie das ästhetische Mißfallen an ihr, das in Caes. Casca zeigt, wenn er I, 2 erzählt, wie Cäsar die Krone dreimal ausschlug:

> and still as he refused it, the rabblement hooted and
> clapped their chopped hands and threw up their
> sweaty night-caps and uttered such a deal of
> stinking breath because Caesar refused the crown
> that it had almost choked Caesar; for he swounded
> and fell down at it: and for mine own part, I
> durst not laugh, for fear of opening my lips and
> receiving the bad air.

Die Zusammengehörigkeit beider Stellen ist klar und augenscheinlich. In Meas. wird als Bild und Gleichnis angeführt, was in Caes. Fall und Wirklichkeit ist.

Noch eine weitere Ähnlichkeit zwischen Caes. und Meas. kann man im folgenden finden. Sie ist begründet in der Tatsache, daß große oder tatkräftige Männer immer einen mitreißenden Einfluß auf weniger starke, zaghaftere Charaktere haben. Der Herzog hat III, 1 als Mönch verkleidet das Gespräch der Geschwister Claudio und Isabella belauscht. Er hört von dem schändlichen Ansinnen des Angelo. Sein Entschluß zu retten steht fest. Er wendet sich zu Isabella und fragt sie, ob sie ihm vertrauen wolle, er würde Mittel und Wege finden, ihren Bruder zu retten, sie zu schonen und Angelo zu strafen. Und sie, die noch eben III, 1 voll Entrüstung und in heiligstem Ernst Claudio zugerufen hatte:

> Die, perish! Might but my bending down
> Reprieve thee from thy fate, it should proceed:
> I'll pray a thousand prayers for thy death,
> No word to save thee,

sie, die den vermeintlichen Mönch gar nicht kannte, ist für dessen Rettung doch bereit, legt vertrauensvoll das Leben ihres Bruders, ihre eigne Ehre in die Hände des ihr Unbekannten. Blind vertrauend auf seine Redlichkeit stimmt sie auch der Unterschiebung der Mariana zu. Dadurch hat sie sich den Vorwurf vieler Shakespearekritiker[1]) zugezogen, die ihre Zustimmung zu diesem „jesuitischen" Aushilfsmittel – ihre Ehre bleibt

[1]) König, W., Über die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen (Sonderabdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIII, S. 116 ff.

zwar unangetastet, aber auf Kosten der eines andern, sehr ehrenwerten Mädchens —, nicht verstanden. Hier haben wir den Schlüssel. Ihr Vertrauen zum verkleideten Herzog ist so plötzlich, weil sie heftig erregt und in der Aufregung ihres Gemüts um so leichter fremdem Einfluß ohne vorherige Prüfung der Person ausgesetzt war, wie es auch schrankenlos ist und nicht zu erschüttern. Zum Beweis vergleiche die späteren Szenen IV, 3, als der Mönch-Herzog ihr erklärt, er sei zu spät gekommen, Claudio sei soeben hingerichtet. Da wird ihr Vertrauen zu ihm keineswegs erschüttert, vielmehr nach dem ersten Schmerzausbruch leiht sie ihm wiederum willig ihr Ohr, als er ihr den Weg zeigen will, wie sie sich rächen könne. Ja, auch im V. Akt wankt sie nicht in ihrer Zuversicht, die ihr seine beruhigenden und vorbereitenden Worte gegeben haben, als er nicht mehr anwesend ist, als er vor Gericht verdächtigt wird, als sie verhaftet und abgeführt wird. Sie setzt unbedingtes Vertrauen in ihn, das nichts erschüttern kann. III, 1

212 Let me hear you speak farther
247 Show me how, good father
270 The image of it gives me content already; and I trust it will grow to a most prosperous perfection. — — — — —
280 — — I thank you for this comfort.

und IV, 3 nach der Todesnachricht gleich wieder:

141 I am directed by you.

Auch IV, 6 zeugt davon.

Somit ist ihr kein Vorwurf zu machen[1]). Wir kennen jetzt ihre Stimmung und ihren Glauben, daß alles, was der Herzog rät, zum Guten führen muß. So stimmt sie ohne Bedenken seinem Vorschlag bei und vertraut seiner Führung das ganze Stück hindurch und darüber hinaus, ihr ganzes Leben lang. Die Hinfälligkeit des Vorwurfs von Jesuitismus ergibt sich daher von selbst und wer wollte ihr eine in der allgemeinen menschlichen Natur begründete Charaktereigenschaft — sei sie auch ein Symptom von Schwäche — zum Fehler anrechnen?

Eine Meas. ähnliche Parallele bietet uns Caes. II, 1, 309 bis 334[2]).

---

[1]) Diana in All.'s befindet sich in der gleichen Lage. S. ihre Worte S. 15.

[2]) Die folgende Szene hat Shakespeare aus seiner Quelle entnommen.

Brutus hat sich soeben der Verschwörung angeschlossen, und er bedauert Cajus Ligarius, daß er zu solcher Zeit krank sei. Da zeigt sich wie in Meas. die Macht der Persönlichkeit, verbunden mit dem Vertrauen in dieselbe:

Lig. I am not sick, if Brutus have in hand
Any exploit worthy the name of honour
Brut. Such an exploit have I in hand, Ligarius.
Had you a healthful ear to hear of it.

Wie dort seelischer Schmerz zurücktritt, so hier physischer:

Lig. By all the gods that Romans bow before,
I here discard my sickness! Soul of Rome!

fährt er fort, voll bewußt, daß er vollständig unter dem Bann des Brutus ist:

Brave son, derived from honourable loins!
Thou, like an exorcist, hast conjured up.
My mortified spirit. Now bid me run,
And I will strive with things impossible;
Yea, get the better of them. What's to do?

Sein Vertrauen ist grenzenlos:

Set on your foot,
And with a heart new-fired I follow you,
To do I know not what: but it sufficeth
That Brutus leads me on.

Wenn wir nun zum Schluß Othello betrachten, so finden wir dies Motiv auch wieder, nur ein wenig verwandelt[1]). Aus der freien, edlen Begeisterung des Jünglings Ligarius und der offenen, ehrlichen Hingabe der Isabella, jenem natürlichen Vertrauen des Weibes in die starke, männliche, führende Hand, ist, auf All.'s zurückgreifend und es verschärfend, die faszinierende Wirkung eines Dämons geworden, der seine Umgebung beherrscht durch seinen übernatürlich großen Willen und Lust zum Bösen und seine Geisteskräfte in dieser Richtung und auf diesen einen Punkt, das Verderben derer, die ihm lästig sind, konzentriert. Durch den glitzernden Blick seiner

---

Von Zeile 320 an gibt er Ligarius eigene, begeisterte Worte, die hier von Wichtigkeit sind.

[1]) Die Kehrseite: der Mißbrauch. Vergleiche auch Ulyss. in Troil. and Cress. Sein listiges Bestimmen der Handlungen des Achill und Ajax. Sie glauben zu schieben und werden geschoben.

Augen hypnotisiert er alle, keine Bewegung geschieht ohne sein Tun, eine jede ist von ihm suggeriert und bewegt den widerwilligen Fuß, des eigenen Willens beraubt, zum Abgrund und Untergang, dabei die Zunge lallen lassend, wie ungefährlich er sei, wie man ihn liebe und als besten Freund achte. Wir haben in Othello ein so reines und in seiner Menschlichkeit so rührend schönes Motiv ins Gegenteil gekehrt, auf Verderben hinauslaufend. Mehr oder weniger sind alle im Netz dämonischer Arglist und Beherrschung des Jago gefangen, und wer sich am freisten fühlt, verstrickt sich am meisten.

In gewisser Hinsicht kann des Antonius Leichenrede mit der Gerichtsszene im V. Akt von Meas. verglichen werden. Antonius will über die Verschwörer richten. Angelo in Meas. wird frech leugnen, das weiß der Herzog, erkennt es auch daran, daß Angelo die Anklage erhebende Isabella für wahnsinnig erklärt. Deshalb gilt es schlau zu sein, Angelo in Sicherheit zu wiegen. Scheinbar glaubt der Herzog weder Isabella noch Mariana. Die eine läßt er wegen Verleumdung abführen, und spricht ungünstig von dem "foolish friar" und nennt die andre "thou pernicious woman". Dann verläßt er sogar ganz die Szene, das Richteramt in — Angelos Hände übergebend, nachdem er ihm schon vorher den Vorsitz ließ. So ist der Statthalter ganz seiner Sache sicher geworden. Zwar hatte er aus den Reden der Mädchen entnommen, daß ein Mächtigerer hinter ihnen sich verborgen halte und vermutet diesen richtig in dem Mönch, den er deshalb wegen Hochverrats abführen lassen will. Da aber gibt sich der Herzog, der in jener Kutte steckt, durch Lucios Hand zu erkennen und tritt nun Angelo mit der großen Wucht seiner Beweise entgegen. Die List, Angelos Mißtrauen einzuwiegen, um ihn durch Überraschung um so leichter zu überführen, ist glänzend gelungen. Angelo beichtet und bekennt seine Schuld ohne jeden Versuch zu leugnen[1]).

[1]) In Prom. u. Cass. verstellt sich der König auch, aber nicht aus solch feinen Gründen, da die Verhältnisse infolge Fehlens einer Mariana und dadurch, daß er nicht verkleidet an den Handlungen teilgenommen hatte, durchaus klarer liegen. Seine Gründe drückt er aus:

Perhaps I may learne more of his abuse,
Whereby the more his punishment may be.
(Part. II, Act I Scena VIII).

Ahnlich geht Antonius vor. Er muß die Volksmenge, die noch eben Brutus' Rede zujubelte und Cäsars Ermordung guthieß, umstimmen. Es ist zugleich eine gefährliche Aufgabe, da bei dem geringsten verdächtigen Wort er ein Opfer der Verschwörer wird. In das Vertrauen des Hauptes derselben, Brutus, hat er sich ja schon eingeschlichen mit doppelsinnigen Worten, aber Cassius mit dem lean and hungry look beargwöhnt ihn. So geht auch er wie der Herzog verschlagen und listig zu Werk. Zuerst wiederholt er nur der Verschworenen Worte, immer die Ehrenhaftigkeit derselben betonend, reizt aber zugleich die Neugier des Volks und durch das besondere Setzen und Tonfall seiner Worte schiebt er das Volk, ohne daß es davon etwas merkt, zu einer Erkenntnis und einem Urteil, das dem entgegen ist, das seine Gegner wünschen. So gehorcht er scheinbar dem Willen des Volks, wenn er fortfährt mit Enthüllungen über Cäsars Testament. Wie der Herzog erst als Beschützer Angelos handelt, erst nach listigem Einwiegen alles Mißtrauens als Ankläger hervortritt, so ruft Antonius zum Schluß die Racheforderung des Volks hervor, Gericht über die Verschworenen haltend. Auch sie haben sofort das Spiel verloren gegeben, und sind in toller Flucht davon gesprengt.

Interessant im Hinblick auf Angelo ist auch der Ausruf des Antonius in seiner Rede (III, 2, 109—110):

> O judgement! thou art fled to brutish beasts,
> And men have lost their reason.

Zum Schluß verdienen auch noch die in Meas. befindlichen Andeutungen auf Caes. Erwähnung. Sie finden sich in III, 2 als Wortspiele mit dem Namen des Kuppler Pompey.

Wir kommen zur Betrachtung von **All's Well That Ends Well.** Es ist das einzige Stück, das von den meisten Kritikern mit selbstverständlicher Bestimmtheit neben Measure for Measure gestellt worden ist[1]). Alle Äußerungen für solches Urteil gründen sich auf die großen, unverkennbaren Ähnlichkeiten in der Architektur beider Dramen. In beiden wird treue Liebe zurückgewiesen aus äußeren, egoistischen Gründen. (Bertram erachtet Helena nicht für ebenbürtig, das gibt er wenigstens als ersten Grund an). Die Liebe harrt aus, sie verzehrt sich

---

[1]) Im Arden-Shakespeare, Introduction zu All's, erwähnt Ed. Osborne Brigstock zunächst das Aufgreifen eines Motivs in Meas. aus All's (S. 8). Dann (p. XIV) sagt er, Verplanck zitierend: . . . "their . . . in many cases entirely predominates, a grave moral thoughtfulness expressed in a solemn, reflective and sometimes in a sententious levity of phrase and harshness of rhythm which seem to me to stamp many passages as belonging to the epoch of 'Measure for Measure' or 'King Lear'. We miss, too, the gay and fanciful imagery which shows itself continually alike amidst the passion and the moralising of the previous comedies."

Herford sagt in seiner Introduction zu Meas.: "the play is linked very closely both with All's and with Haml. . . . The grave strenuousness of character which distinguishes Helena from the Rosalinds and Beatrices of the preceding group of Comedies is carried a step further in the passionate intensity of Isabel. In both, an immense inner force is normally concealed by a reserve not at all characteristic of Shakespearian womanhood; in both it breaks out at moments in splendours of poetry . . . The device of Mariana is clearly adapted from the story of Helena." E. K. Chambers sagt . . . "Measure for Measure . . ., forming, together with the group of plays to which it belongs and which includes also 'All's Well that Ends Well' and 'Troilus and Cressida', the singalarly interesting record of a particular phase in the poet's shifting outlook upon humanity and upon the universe to which humanity is bound". (Red Letter Shakesp. Introduction p. 7.)

Dowden, p. 82 ff., sagt "Of the group of comedies which belong to this period the two latest in date are propably Meas. and All's".

aber nicht in untätiger Sehnsucht, Helena und Mariana begehen dieselbe Tat, um sich in den Besitz des ihnen Zukommenden zu setzen. Vergleichen wir das Personenverzeichnis, so können wir nahezu unterschiedslose Parallelen aufstellen. Der König von Frankreich ist der Herzog in Meas. Beide halten im 5. Akt Gericht mit ähnlichen Vorgängen und auf gleichen Grundlagen. Bertram hat Züge von Claudio: Jugendlichkeit und feuriges Blut. Er ist zwar kein Asket wie Angelo, erleidet aber dasselbe Schicksal wie dieser. Lafeu ähnelt dem bedächtigen Escalus in seiner Stellung. Freilich ist er größerer Menschenkenner, verkennt aber auch Bertram wie Escalus Angelo. Parolles, der Prahler mit Ruhmestaten ist der Lucio, der sich rühmt, ein Freund des verschwundenen Herzogs zu sein. Beide kommen in dieselbe Gelegenheit, die zu verleumden, die unerkannt vor ihnen stehen. Helena ist Isabella[1]) und in ihrer Rolle Mariana. Die Diana übernimmt Isabellas Rolle im 5. Akt. Und nun die Vorgänge: Helenas und Marianas Liebe wird von ihnen unebenmäßigen Männern, die nach äußeren Dingen streben, verstoßen. Aber sie lassen nicht locker. Helena mit eigener Tatkraft reist Bertram nach. Ihre duldende Liebe ist grenzenlos:

I know I love in vain, strive against hope;
Yet in this captious and intenible sieve
I still pour in the waters of my love
And lack not to lose still (I, 3)
— — — — Sir, I can nothing say,
But that I am your most obedient servant. (II, 5 zu Bertram.)

Nachreisend erfährt Helena wie Mariana hier von des Gatten und dort Verlobten Untreue. Hier wie dort wird die Unterschiebung als List gebraucht. Helena kann so den Wortlaut von Bertrams Spruch erfüllen, Mariana muß geheiratet werden. In V, 3 kommt dann die Lösung, ganz in derselben Art wie in Meas V, 1. Diana tritt auf wie Isabella anklagend. Beide sind ja durch die Unterschiebung verschont geblieben. Im Interesse

[1]) It is passion developed under its most profound and serious aspect; as in Isabella we have the serious and the thoughtful, not the brilliant side of intellect. Both Helena and Isabella are distinguished by high mental powers, tinged with a melancholy sweetness; but in Isabella the serious and energetic part of the character is founded in religious principle, in Helena it is founded in deep passion. (Mrs. Jameson, zitiert in Arden, Introd. z. All's. XXVIII.)

der Entwicklung bezichtigen sie sich, Ansprüche auf Bertram und Angelo geltend machend. Daher können sie dieselben doppelsinnigen Worte gebrauchen. Wegen Verleumdung werden beide abgeführt, da treten die rechtmäßigen Frauen auf: Helena und Mariana, in gleicher Weise kommt die Handlung zum Abschluß. Die Gerichtsszenen ähneln sich sehr. „Der jüngste Tag" nennt sie Otto Ludwig. Bertram und Angelo in vollem Ansehn beim Herrscher. Sodann Auftreten derer, die sie verführt zu haben glauben. Die Herrscher halten aber ihre Partei, die Frauen werden abgeführt. In All's hat der König übrigens den Verdacht, Bertram habe Helena ermordet. So spielt auch dies Motiv mit herein. Die Verhafteten weisen auf den Eigentümer des Ringes, Helena, und auf den Mönch-Herzog hin, der das Rätsel lösen wird. In Meas. liegt die Sache viel verwickelter. Der Herzog muß verschwinden um als Mönch wieder zu kommen. Isabella muß dem Herzog unbekannt sein, ebenso Mariana, während doch Helenas bloßes Erscheinen schon genügt, den Knoten zu lösen. Wie Angelo zuerst frech erklärt, Isabella sei wahnsinnig, so Bertram beim Auftritt der Diana. Dabei hatte er dieselbe Unbesonnenheit in seiner Gier und unter dem Einfluß maßloser Leidenschaft gezeigt. Wie Angelo:

The state, wherein I studied,
Is like a good thing, being often read,
Grown fear'd and tedious; yea, my gravity,
— — Could I with boot change for an idle plume,
Which the air beats for vain. (II, 4)

sagt und danach handelt, so gibt Bertram den kostbaren Familienring fort:

Here take my ring;
My house, mine honour, yea my life, be thine,
And I'll be bid by thee. (IV, 2)

Der König ist vom selben Geist beseelt, wie der Herzog: All's II, 3

From lowest place when virtuous things proceed,
The place is dignified by the doer's deed;
Where great additions swells, and virtue none,
It is a dropsied honour. Good alone
Is good whithout a name. Vileness is so:
The property by what it is should go,
Not by the title.

Er spricht dasselbe Urteil über Scheinmenschen wie der Herzog. III, 2

He who the sword of heaven will bear
Should be as holy as severe;
— — — — — — — — — — — —
Shame to him whose cruel striking
Kills for faults of his own liking!

und IV, 1

O place and greatness! millions of false eyes
Are stuck upon thee.

Angelo und Bertram werden durch ihre Leidenschaft zu Isabella und Diana überrascht, aus ihrer Stellung freiwilligen Verzichts auf Liebesgenuß herausgetrieben. Bei Bertram ist es milder, da er nur gelobt hat, nicht mit seiner rechtmäßigen Gattin zu verkehren. Das geschieht bei ihm mehr aus Trotz gegen des Königs Willen, mehr dem Entschluß in L.'s. L.'s. L.[1]) ähnelnd. Sein Brief an Helena, er würde sie nicht eher als Gattin anerkennen, als bis sie ein Kind von ihm und seinen Ring vorweisen könne, wird mit viel List Punkt für Punkt erfüllt, wie des Angelos Begnadigung auf dem Spruch An Angelo for Claudio ruht. Eine Rechtfertigung der betrügerischen Listen, die der Herzog und Isabella mit Angelo vornehmen, findet sich in den Worten der in gleicher Lage befindlichen Diana:

Only in this disguise I think't no sin
To cozen him that would unjustly win (IV, 2)[2])

Die Übeltäter werden beschämt durch Bloßstellung vor dem Hofe. Die edleren Frauen verzeihen ihnen. Angelo wird als Scheinmensch entlarvt, ebenso Bertram und in noch stärkerem Maß Parolles.

Solche Ähnlichkeiten scheinen die engste Zusammengehörigkeit von All's und Meas. zu bedingen. Aber betrachten wir die Atmosphäre, die über dem Ganzen lagert. Der Ton in All's ist ein anderer als der der Jugendkomödien. Zweifellos reicht dies Stück in die Hamletperiode. Es ist ernst gehalten. Es entbehrt nicht der Tragik. Aber es kann doch längst nicht an die Bitterkeit heranreichen, die Meas. erfüllt. In All's sehen wir alles in mildem Licht, in Meas. vielfach Resignation

[1]) s. S. 5.
[2]) s. S. 8.

und Ohnmacht gegenüber Frechheit. Zudem sind solche Ähnlichkeiten doch nur äußerer Natur. Sie können ja im Wert an die inneren Motive, die Meas. mit Hamlet und Othello verbinden, doch nicht heranreichen. Hinzu kommt nun aber, daß Shakespeare diese Handlungen, die die Ähnlichkeit mit Meas. ausmachen, schon in der Quelle fand.[1]) Sie können also keine Bedingung für Zusammengehörigkeit ausmachen. Als Shakespeare zu Meas. kam, hatte er gleichfalls in der Quelle schon Ähnlichkeiten in der Handlung. Zum Beweis enger Nebeneinanderstellung fallen sie also fort. Shakespeare fand in neuer Quelle bekannte und schon einmal behandelte Motive. Einen Einfluß mögen wir aber doch feststellen. Er betrifft die „Unterschiebung!“ Helena ist Bertram's rechtmäßige Gattin. Ihre Tat kann also nichts die Sitte Verletzendes haben. In dieser Hinsicht veränderte Shakespeare den Stoff, den er zu Meas. in der Quelle fand durch Einführung von Mariana. Sie war mit Angelo verlobt, Isabella wird so gerettet, die Tat erscheint also, besonders da vorher vom Herzog Marianas Heirat garantiert wird, weniger herb. Äußerlich genug ist ja das Verhältnis Marianas zu Angelo, da es 5 Jahre zurückliegt. Ihre Liebe erscheint dadurch aber nur in höherem Licht, Belohnung fordernd.

Innere Motive, die gebieterischer eine Zusammenstellung mit Meas. fordern könnten, sind sehr wenig vorhanden. Sie werden im Verlauf dieser Arbeit an den betreffenden Stellen gebracht, in deren Rahmen sie gehören. Sie sind außerdem so vereinzelt, obenauf liegend, daß man doch zur Ansicht einer in dieser Zeit vorgenommenen Überarbeitung eines schon bestandenhabenden Stücks gelangen kann. Noch einmal: Im großen ganzen besteht die Ähnlichkeit von All's und Meas. nur in dem Faktum eines versöhnlichen Ausgangs, das sie zu den einzigen ‚Komödien‘ dieser Epoche machte, das aber aus den Quellen übernommen wurde.

---

[1]) Vgl. K. Elze, Shakespeare-Jahrbuch VII, 215 ff.

Wir wenden uns nunmehr zu **"Troilus und Cressida"**. Unsere Untersuchung wird die Berechtigung für eine Vergleichung dieses Stücks mit Meas. erweisen. Bis jetzt sind die Meinungen, ob Troil. zur Hamletperiode gerechnet werden darf, noch geteilt gewesen. Dowden gibt eine Übersicht der Chronologieannahmen. Er entscheidet sich für die Hamletperiode:

Dowden, Shakspere: A Critical Study of his Mind and Art. 14th Edition, London, 1909. Preface to Third Edition, p. VI. &c.

"After Shakspere had written these two tragedies (Julius Caesar and Hamlet) . . . . the change comes; 'All's Well that Ends Well' is grave and earnest; "Measure for Measure" is dark and bitter . . . . I now believe this strange and difficult play ('Troilus and Cressida') was a last attempt to continue comedy made when Shakspere had ceased to be able to smile genially, and when he must be either ironical, or else take a deep, passionate and tragical view of life.

There is extreme uncertainty with respect to the date of the play. Dekker and Chettle were engaged in 1599 upon a play on this subject, and from an entry in the Stationers' Register on 7th Feb. 1602—3 it appears that a 'Troilus and Cressida' had been acted by Shakspere's company, the Lord Chamberlain's Servants. Was this Shakspere's play? We are thrown back upon internal evidence to decide the question, and the internal evidence is itself of a conflecting kind, and has led to opposite conclusions. The massive worldly wisdom of a Ulysses argues it is supposed in favour of a late date, and the general tone of the play has been compared with that of 'Timon of Athens'. The fact that it does not contain a single weak-ending and only six light-endings is however almost decisive evidence against our placing it after either 'Timon' or 'Macbeth', and the other metrical characteristics are considered, by Hertzberg, . . . , to point to a date about 1603. Other authorities place it as late as 1608 or 1609; while a third theory

(that of Verplanck and Grand White) attempts to solve the difficulties by supposing that it was first written in 1603 and revised and enlarged shortly before the publication of the quarto (1609). — — — — — — — —

. . . But for Isabella we should find the coming on of this mood (. . of contemptuous depreciation of life . .) in 'Measure for Measure'; there is perhaps a touch of it in 'Hamlet'. At this time 'Troilus and Cressida' may have been written."

Im Arden Shakespeare, Introduction zu 'Troilus and Cressida' sind alle Theorien[1]) für und wider frühe Datierung des Stücks angeführt. Sie sind äußerer Natur, es wird deshalb hier nur auf sie verwiesen. Innere Gründe von einiger Wichtigkeit für die Zusammengehörigkeit von Meas. und Troil. fand ich nur noch in den Ausgaben von 'Measure for Measure' einmal von C. H. Herford[2]) und das andere Mal von E. K. Chambers[3]). Herfords Bemerkungen folgen weiter unten[4]). E. K. Chambers schreibt Introduction, 7 p.: "'Measure for Measure' . . . forming, together with the group of plays to which it belongs and which includes also 'All's Well that Ends Well' and 'Troilus and Cressida', the singularly interesting record of a particular phase in the poet's shifting outlook upon humanity and upon the universe to which humanity is bound. They are all unpleasant plays, the utterances of a puzzled and disturbed spirit, full of questionings, sceptical of its own ideals . . ."

Auf Seite 13 der Introduction versucht Chambers noch eine weitere Ähnlichkeit zwischen Meas. und Troil. zu geben. Er sagt: "His (the Duke's) part in the story is a version of the familiar Haroun-al-raschid theme; and he must, I think, be held in a play dealing seriously with the problems of life to symbolize the workings of Providence. But then surely the treatment of Providence is ironical. Just as in the almost contemporary 'Troilus and Cressida' Shakespeare is almost certainly turning to ridicule the traditional ideals of heroic

---

[1]) Fleay gibt allein 3 Daten: 1594, 1595 und 1607!

[2]) s. The Eversley Shakespeare, Measure for Measure, Edited with Introduction and Notes by C. H. Herford. London, Macmillan 1900.

[3]) The Red Letter Shakespeare, Edited by E. K. Chambers. Measure for Measure, London, Blackie 1906.

[4]) s. S. 56, Anm. 1.

romance, so here the duke can be nothing but a travesty of Haroun-al-raschid."

Auf die weitere Ausführung dieser „Ähnlichkeit" ist in vorliegender Arbeit verzichtet worden, da ihr Untergrund doch sehr schwach, mindestens aber sehr subjektiv gefärbt ist. Daß wir in Troil. die griechischen Helden ihres Nimbus entblößt sehen, beweist doch noch nicht die Absicht einer Travestierung der Homerischen Gestalten, wenn sie auch an einigen Punkten, vgl. Hektors Abschied von Andromache, nichts andres zu sein scheint. Shakespeare schafft die Personen, mögen sie aus einer Quelle stammen, aus welcher sie wollen, unbeeinflußt davon, sich selbst, wie er sie braucht. Er schafft sie als Menschen. Homerische Idealgebilde kann er nicht gebrauchen, namentlich nicht in der Stimmung, in der er sich zurzeit befindet. Je menschlicher, je besser. K. Deighton[1]) sagt zu dieser dem Dichter untergeschobenen Absicht: "To me nothing could be more unlike Shakespeare than such an intention. Shakespeare is incidentally a satirist, but he does not propose to himself to write a satire. Such a proceeding is alien from his nature, alien from his conception of the dramatic scope, alien from his practice." Die Schwächen und Fehler, die den Gestalten in Troil. anhaften, haben in seinen anderen Stücken ihre Parallelen. Sie sind seinen Gestalten also eigentümlich und hier nicht paradox!

Wo dann andererseits eine Travestie des Harum-al-Raschid in Meas. zu erkennen sei, vermag ich nicht zu finden. Chambers findet den Beweis für diese seine Behauptung darin, daß der Herzog, "after prying about in disguise and preaching sermons throughout the greater part of the play, he is unable to perform his simple task without a wholly unnecessary structure of superfluous mystification and intrigue. Why does he conceal from Isabella, in her grief, the knowledge that her brother yet lives? To what purpose is the further prolongation of her agony, after his return, by the pretended disbelief of her story and the suspicion cast upon the friar, in whose person he has counselled her . . . it is difficult to see anything in the grave elaboration of them, except a satirical intention of Shakespeare's

[1]) Arden Shakespeare, Troilus and Cressida, Edited by K. Deighton. London, Methuen. Introduction p. XXV.

towards theories about the moral government . . . . ." (Introduction p. 13).

Es ist hier nicht der Ort über Fragen zu sprechen, die sich auf den Gang der inneren dramatischen Handlung beziehen. Wie falsch diese Ansicht ist, wird weiter unten einzusehen sein.[1]) Nur jetzt so viel, daß ihr Aussprechen ein Nichtverstandenhaben des Stücks zeigt. Von einer Travestie kann keine Rede sein. Diese „Ähnlichkeit" kann deshalb hier außer acht gelassen werden.

Als für uns brauchbare Ansichten bleiben nur die von Dowden und die erste Chambers', die übereinstimmend als gleich die Stimmung nennen, die Atmosphäre, in die die Charaktere zum Handeln gesetzt sind. Das Milieu, in das Shakespeare seine Gestalten stellt, ist nie ein zufälliges,[2]) es ist aus dem innersten Wesen der Charaktere bedingt und bedingt wiederum diese. So gibt sich uns von selbst der Schluß, den die genannten Kritiker aus ihrem Faktum zu ziehen verfehlt haben, daß da, wo die Grundstimmung eine gleiche oder fast gleiche ist, die aus ihnen erwachsenden Probleme, Charaktere und Motive, weil aus gleichem Boden entspringend und unter gleichen Bedingungen wachsend, auch sich ähnlich sein müssen. Wir müssen also nach Abstrahierung alles äußerlichen Beiwerks, das infolge verschiedener Beleuchtung der Dinge ihnen anhängt und unsere Ansicht absurd erscheinen läßt auf den ersten Blick, als inneren Kern sich Ähnliches erhalten.

"Measure for Measure" wie "Troilus and Cressida" ist ganz das London seiner Zeit, so sehr, daß der Verdacht auftauchte, diese Stücke seien aus tendenziösen Absichten entstanden. Hierbei ist das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Selbstverständlich ist dem Dichter klar geworden, welche Wirkung er hervorbringen muß, wenn er uns die Idealgestalten der griechischen Heldenwelt als schwache, oft erbärmliche Menschen vorführt, zugegeben mag auch sein, daß das Bewußtsein einer Travestierung ihm in seiner Satirstimmung die Feder führte, oder die Erkenntnis großer Unsittlichkeit (Meas.) ihm in bessernder Absicht Gestalten oder Worte eingab. Aber zum Selbstzweck sind ihm solche Dinge nie geworden.

---

[1]) Hier eine schlecht vermittelte Willenswendung, s. Wetz S. 115.

[2]) Vgl. Friedr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911. S. 145. 146.

"Measure for Measure" gibt ein Gemälde des Londons seiner Zeit. Daß das Stück in „Wien" spielt, ist hier ganz belanglos. Es ist kaum anzunehmen, daß es einen besonderen Wiener Typus gab, der wie Dänemark im Hamlet die Stimmung ausmalen sollte. Das Verpflanzen der Handlung ist wohl überhaupt mehr zufällig.[1])

Sieht man nun von solchen Dingen ab, und betrachtet die Stimmung beider Stücke, so bemerkt man sofort als Ähnlichkeit die große Unsittlichkeit, die in beiden herrscht, alle Stände und Klassen erfüllt, scheinbar den alleinigen Gesprächstoff bildet, aller Denken und Tun beherrscht. Am krassesten tritt sie in Meas. hervor. 14 Jahre hat das strenge Gesetz, das auf Unzucht die Todesstrafe legte, unter der Regierung des milden Herzogs geschlummert. Das hat sich gerächt. Üppig ist das Unkraut herangewachsen. Dem Herzog graut vor dem Dazwischenfahren. Er weiß, er müßte dann die Axt an so manchen Baum legen, der heute noch in voller Pracht — scheinbar — steht. Und er zieht sich zurück, seinem Statthalter Angelo das Ordnungschaffen als Kraftprobe überlassend. Kein andrer scheint dazu geeigneter als dieser Asket. Der Herzog will, ein zweiter Harun-al-Raschid, im Mönchsgewand diesen neuen Machthaber bei seinem Vorgehen gegen das Laster belauschen und Wirkungen desselben aus eigner Anschauung kennen lernen. Er will sich unters Volk mischen. Ein drastisches Beispiel für die Größe des Übels, für das Verseuchtsein aber auch aller Klassen bietet uns I, 3. Der Herzog will sich in einem Kloster die notwendigen Utensilien und Verhaltungsmaßregeln für seine Rolle holen. Und welch sind die ersten Worte, die wir hören? Der Herzog muß sich gegen unlautere Beweggründe, die sein seltsames Handeln motivieren könnten, verteidigen. I, 3:

Duke: "No, holy father; throw away that thought.
Believe not that the dribbling dart of love

[1]) Auch in seinen Quellen fand Sh. verschiedene Örtlichkeiten. In der italienischen Novelle Cinthios war Inspruck, in Whetstone's 'Promos and Cassandra', seiner unmittelbaren Quelle, Julio in Ungarn der Schauplatz. Der Herzog ist hier König Mathias Corvinus von Böhmen und Ungarn. So lag „Wien" nahe. s. Shakesp.-Jahrb. XIII. K. Foth, Sh.'s Maß für Maß und „Promos und Cassandra". Sarrazin, Shakesp.-Jahrb. XXXI, 165 ff. glaubt „Wien" aus „Viadana", Ort im Herzogtum Mantua, korrumpiert.

Can pierce a complete bosom. Why I desire thee
To give me secret harbour, hath a purpose
More grave and wrinkled than the aims and ends
Of burning youth."

Sowie der Herzog seine Würde als Herrscher in I, 1 abgegeben hat, steht er schon mitten drin in dem faulen, stinkenden, überall Unrat witternden und findenden Wien, wo corruption boils and bubbles, till it o'er-runs the stew (V, 320–21). Wir sehen oben, selbst die heiligen Orte sind nicht sicher vor Verdacht. Der Herzog sucht auch nur, von sich den Verdacht zu schütteln. Er habe andre Gründe. Es klingt fast wie halbes Zugeständnis, zum mindesten eine Kapitulation der rechtlichen Gefühle, die keine Empörung zeigen. Auch kein Wort über die Heiligkeit des Orts, der doch alle unreinen Gedanken ausschließen sollte. Späterhin entschuldigt sich der Herzog noch einmal, obwohl er da schon in Mönchskutte steckt: III, 1; als er mit Isabella reden will, ist es nötig, daß er zum Schließer sprechen muß:

"Leave me awhile with the maid: my mind
promises with my habit no loss shall touch her
182 by my company."

Der Herzog sagt's sofort, gleichsam um allem Verdacht von vornherein die Spitze abzubrechen. Und das einmal im Kloster, das andere Mal im Mönchskleid! Aber es ist auch so schlimm und der Herzog entdeckt, III, 2, 196, daß no might nor greatness in mortality can censure 'scape: back-wounding calumny the whitest virtue strikes. What king so strong can tie the gall up in the slanderous tongue?[1]) Zu dieser Erfahrung kommt er nach der Unterredung mit dem Prahler Lucio, III, 2, der behauptet, den Herzog zu kennen und ihm, ohne zu wissen, wer vor ihm steht, die unglaublichsten und schändlichsten Dinge über diesen auftischt: III, 2, 123—128, 133—136, 138—140, 147, 191—195, die er in IV, 3, 155ff. wiederholt. Die Unzucht hat von allen Ständen Besitz ergriffen, so daß eben keiner vom Verdacht frei bleibt, selbst der tugend-

[1]) Vgl. auch Hamlet I, 3, 38: Virtue itself 'scapes not calumnious strokes, und: be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny, III, 1, 140f, ferner: [haply, slander,] whose whisper o'er the world's diameter, as level as the cannon to his blank, transports his poison'd shot (Haml IV, 1 40—43).

hafte Herzog nicht. Wer nun aber gar wie Angelo nicht einmal dem leisesten Verdacht Gelegenheit gibt, sondern durch übermäßig sittenstrenges Leben eine Ausnahmestelle einnimmt — der kann eben kein Mensch sein, der ist entweder unnatürlich erschaffen: III, 2:

They say this Angelo was not made by man and
woman after this downright way of creation:
. . . Some report a sea-maid spawned him; some,
that he was begot between two stock-fishes,

oder aber sein Leben ist ein gänzlich unnatürliches. Angelo sagt II, 2:

never could the strumpet,
With all her double vigour, art and nature,
Once stir my temper.

So etwas ist einem in schmutzigen Bildern und Anschauungen aufgegangenen Geist, wie dem des Lucio, völlig unverständlich, eben unnatürlich: I, 4:

(Lord Angelo:) a man whose blood
Is very snow-broth; one who never feels
The wanton stings and motions of the sense,
But doth rebate and blunt his natural edge
With profits of the mind, study and fast.

Deutlicher wird er III, 2:

But it is certain that when he makes water his
urine is congealed ice; that I know to be true:
and he is a motion generative; that's infallible . . .

und:

this ungenitured agent will unpeople the
province with continency; sparrows must not
build in his house-eaves, because they are lecherous.

Solche Anschauungen können eben nicht ausbleiben bei solscher Verbreitung, die das Laster hat.

The vice is of a great kindred; it is well allied; but it is impossible to extirp it quite, till eating and drinking be put down (III, 2, 108—111). Ähnlich drückt sich (II, 1, 242—257) Pompey aus. Alle halten das Übel für unausrottbar und auch der Herzog, als er von Angelos Fall hört, kommt zu dieser Ansicht, wenn er IV, 2, mit halbem Vorwurf auch gegen sich, weil er durch seine Milde der Verbreitung des Lasters Vorschub geleistet hat, sagt:

Hence hath offence his quick celerity,
When it is borne in high authority:

115 When vice makes mercy, mercy's so extended,
That for the fault's love is the offender friended.

Ermahnungen fruchten nichts, die Strenge des Gesetzes wird verlacht, dasselbe ist a scarecrow, set up to fear the birds of prey, and let it keep one shape, till custom makes it their perch and not their terror (II, 1, 1—4); liberty plucks justice by the nose (I, 3, 29). Beispiele dafür haben wir im Stück in Menge, man vergleiche nur des Pompey und Lucio Reden dem Escalus und dem Herzog gegenüber (II, 1; III, 2; IV, 2; 3).

Endlich aber betrachte man die Örtlichkeiten selber. Wir haben im Stück eine Zweiteilung bewahrt: die oberen Zehntausend lernen wir kennen und das gemeinste Volk. Überall stoßen wir auf Gegensätze, die aber ein Gemeinsames ausgleicht: das Laster. Im Palast finden wir es bei der ruchlosen Arbeit, gleich darauf wird es uns in seiner gewöhnlichsten Gestalt und Form vorgeführt[1]), in den Freudenhäusern und Gefängnissen. Verderbte Edelleute, verlotterte Burschen, Kuppler und Kupplerinnen sind die Personen, die wir treffen, unzüchtige Gespräche mit aller Gemeinheit sind das, was wir von ihnen hören, ihre Taten drehen sich nur um diesen Punkt. In allen Abstufungen und Schattierungen treffen wir das Laster. Gehen wir das Personenverzeichnis durch, so finden wir niemand, der nicht in irgend einer Beziehung zu demselben steht. Die im Stück herrschende Unsittlichkeit ist für dasselbe fast sprichwörtlich geworden. Es ist auch das meistens in die Augen springende, so daß man ganz die schönen Stellen übersehen hat, das Stück wird nur selten aufgeführt trotz der von Shakespeare nie wieder erreichten wundervollen, psychologisch meisterhaft gearbeiteten Szenen des zweiten und dritten Akts[2]). Wir haben gesehen, daß vor der giftigen Zunge der Verleumdung keine Person zu hoch gestellt, und kein Ort zu heilig ist. Wir haben gemerkt, daß das Gefühl für das Unrecht selbst, das Bewußtsein, daß es sich um etwas Verwerfliches handelt, verloren gegangen ist. Man sagt's dem Richter ins Gesicht, oder kritisiert sein Vorgehen nicht gerade gelinde hinter seinem Rücken. Es gibt vor nichts mehr Ehrfurcht. "Nothing but lechery! all in-

[1]) Vgl. Gervinus' Schilderung.

[2]) The main incidents of the plot are painfully repugnant. The serious business is full of diatribes levelled against a slackness of morality which would hardly find an echo in the breasts of the bulk of the

continent varlets!"[1]) und "Lechery, lechery; still, wars and lechery; nothing else holds fashion; a burning devil take them!' möchte man mit Thersites ausrufen! Und damit kommen wir zu 'Troilus and Cressida'. Tritt uns nun hier das Laster gerade nicht in seiner ureigensten und krassen Form entgegen wie in Meas., so hat es doch auch in diesem Stück allen Charakteren und Handlungen seinen Stempel aufgedrückt. Wie wir in Meas. Ausblicke nach zwei Seiten haben, nach den Reichen und den Armen, so sehen wir auch in Troil. zwei Lebens- und Bildungszentren, die, wenn sie auch auf gleicher Stufe stehen, doch zwei Erdteile repräsentieren. Wir kommen nach Troja oder werden ins Griechenlager geführt. Hier wie vorher dasselbe Gemeinsame, nur daß es hier „Liebe" genannt wird, daß es auch im allgemeinen „gesitteter" zugeht, wenn man das in diesem Fall sagen kann. Das Laster zeigt uns in Troil. nicht wie in Meas. sein offenes, ekles, abstoßendes Gesicht, nein, es hat sich verhüllt und die Maske höfischer Courtoisie angenommen. Meas. ist in der Beziehung offener, ungeschminkt. Troil. nicht minder verderbt, aber mit mehr Beherrschung, heimlicher und infolgedessen zynischer. In Meas. haben wir die ehrliche Entrüstung des Herzogs, in Troil. die, ihn doch kitzelnde, Galle eines wegen seiner Mißgestalt beiseite geschobenen Thersites, der bei allem Schimpfen noch schnell berechnet, ob er aus dem Erlauschten nicht noch Kapital für sich schlagen kann. Hier wie dort bildet unrechtmäßiger Liebesgenuß den Brennpunkt der Handlung. In beiden Stücken treffen wir neben weniger echten und reinen, oder wenigstens wahr gemeinten, Liebe auch deren Auswüchse, die falsche, gemeine, gewinnsüchtige, unnatürliche. Sie beherrscht aller Denken und Tun[2]), vgl. Helenas Worte III, 1

120 This love will undo us all. O Cupid, Cupid, Cupid!

---

courtiers of the time; while the lighter prose portions, where a relief of this tension should appear, and an atmosphere of merriment take its place, are renewed and bitter attacks upon immorality on its lower platforms— satirical strictures upon the vices of the lowest of the low, but slightly enlivened by any frivolous fun or humour.

(Arden Shakespeare, Introduction XI f.)

[1]) Troil. and Cress. V, 1, 108f. und V, 2, 196—198.

[2]) Hierüber und über die Bedeutung dieser von Shakespeare gezeichneten Liebe für seine weitere Entwicklung sagt Dowden S. VII f.:

Paris hat die Gattin des Menelaus geraubt. Troilus schenkt seine Liebe einer Cressida, die ihn mit Diomed betrügt. Achill verweigert dem Agamemnon den Gehorsam und zieht sich vom Krieg zurück, weil es eine Tochter der Hekuba wünscht (V, 1). Selbst „Alter schützt vor Torheit nicht". Der greise Nestor antwortet auf Hektors Herausforderung zum Kampf, die behauptet, sein Weib sei das tugendhafteste. Er verschmäht nicht, die junge, schöne Cressida zu küssen. Auch hier beherrscht unedle Liebe das Stück. Der Grund des Krieges ist Rache für einen Ehebruch. Bei den Trojanern wiederum gilt es als Ehrensache, die widerrechtlich Geraubte nicht auszuliefern. Der besonnene Hektor, auf die Heiligkeit der Ehe weisend, wird überstimmt von der Jugend. Die dabei gebrauchte Logik dreht sich wieder um das Thema „Weib" und „Liebe". Hektor fügt sich. Auch er ist ja etwas im Banne vom Liebreiz der Helena. Das erfahren wir von Paris III, 1:

> Sweet Helen, I must woo you
> To help unarm our Hector: his stubborn buckles,
> With these your white enchanting fingers touch'd,
> Shall more obey than to the edge of steel
> Or force of Greekish sinews.

Betrachten wir die Personen, so bietet sich in dieser Beziehung das gleiche unerfreuliche Bild wie in Meas. Diomed ist der Typus des Verführers, der sein Handwerk versteht und gerade auf das Ziel losgeht (V, 2). Cressidas Onkel Pandarus ist ein so guter Kuppler, wie ihr Vater Kalchas (V, 1, 108). Sie selbst ist nicht zum erstenmal verliebt, vergleiche die Andeutungen des Paris III, 1. Übrigens nimmt ihm das seine jetzige 'disposer', Helena, nicht weiter übel, scherzt sogar darüber. Eine ganze chronique scandaleuse! Vom Held Achilles

---

"The central theme, the young love and faith of Troilus given to one who was false and fickle, and his discovery of his error, lends its colour to the whole play. It is the comedy of disillusion. — — — —We come to see the seamy side of life; and from this mood of disillusion it is a deliverance to pass on even though human weakness or human vice may do them bitter wrong. Now such a mood of contemptuous depreciation of life may have come over Shakespeare, and spoilt him, at that time, for a writer of comedy (cf. Meas.)".

ist schon gesprochen. Sein Liebling Patroklus ist ein echter Mädchenjäger (IV, 5 mit Cressida, Menelaus verspottend). Thersites sagt V, 2 von ihm:

> Patroclus will give me any thing
> for the intelligence of this whore (Cressida): the parrot will
> not do more for an almond than he for a commodious drab.

Wir sehen die Verleumdung wie in Meas. ihren giftigen Geifer von sich gebend. In derselben Art zieht Thersites über Ajax (II, 1, 3; III, 3), Achill (II, 1; V, 1), Patroklus (II, 3), Menelaus (II, 3; V, 1), Diomed (V, 1) über Nestor und Ulyss (V, 4) los. Jegliche Autorität ist ebenso wie in Meas. untergraben. Achilles ist durch keine Bitten zu bewegen, sich wieder am Kampfe zu beteiligen. In seinem verbissenen Hochmut läßt er sich sogar vor Agamemnon verleugnen, als dieser persönlich, ihn zu mahnen, naht (II, 3). In seinem Zelt ruht er, having his ear full of his airy fame (I, 3, 144), der Griechen Tun verspottend. Patroklus muß ihm like a strutting player den Agamemnon oder den Nestor nachäffen, vergessend, wie unwürdig und schädlich es ist, Disziplin zu durchbrechen.

Rücken wir alles Gesagte uns nochmal vor Augen, so müssen wir zugeben, daß das Grundmotiv, das das Milieu bestimmt, das gleiche ist. In beiden Stücken haben wir den gleichen Farbenuntergrund, nur sind in Meas. tiefere, dunklere Schlagschatten. Was wir in Troil., zwar nicht minder verwerflich, doch in gewissen Schranken finden, wenigstens noch Spuren von Anstand zeigend, gehüllt in das gleißende Scheinmäntelchen griechisch-höfischer Plaisanterie und Gefälligkeit, jene Demoralisierung der Gesellschaft, in Meas. tritt sie uns nackt, unverhüllt, ja geradezu brutal entgegen. Eine gewisse bestialische Freude, beim Ausmalen der Situationen unser Gefühl mit Füßen zu treten, unser Schönheitsgefühl durch verschärfte Häßlichkeit zu beleidigen, unsere Sinne zu verwunden. Es ist wohl möglich, daß hierin ein Beweis für die frühere[1]) Datierung von ‚Troilus and Cressida' zu sehen ist. Ich möchte hier bemerken, daß Dowdens Ansicht mir erst zu Gesicht kam, als ich dieses schon aufgesetzt hatte.[2]) Und sie sagt dasselbe.

---

[1]) s. S. 17.

[2]) Ähnlich wie Dowden spricht sich auch Gayley aus (Representative English Comedies. Charles Mills Gayley):

Äußere Ereignisse mögen mitgewirkt haben, diesen Stoff, der schon lange des Dichters Geist bewegte, gerade in solch Milieu hineinzuarbeiten. In Cäsar gewahren wir von solcher bodenlosen Unsittlichkeit noch nichts. In All's bleibt sie ebenfalls in Grenzen, wenn wir von den derben Späßen des Parolles absehn, die aber noch nichts Neues sind (Falstaff) und kein Milieu bedeuten. Der natürliche Entwicklungsgang wäre von Troil. zu Meas., da hier die gemalte Stimmung brutaler ist. Und Hamlet? Wie liegen hier die Verhältnisse? Nun geradeso. Wenigstens doch ähnlich und in den Rahmen passend. Eine Königin mit so viel Sinnlichkeit, die sich zwei Monate nach ihres Gatten Tod mit dessen Mörder verheiratete. Nirgends kann sich Hamlet offen zeigen, niemandem kann er trauen. Ophelia, bestimmt von einem gewissenlosen Vater, ihn zu behorchen. Dessen Auftrag an Reynaldo, die Liebesabenteuer seines Sohnes in Paris auszuspionieren. Der Höflingsschar würdige Vertreter, sie fehlen nicht. Freilich so breit und stark aufgetragen wie in den beiden andern Stücken ist im Hamlet nicht. Das verbietet auch der Zweck, die Idee des Stücks. Und doch something is rotten in the state of Denmark (I, 4, 90). Das morsche Staatsgebäude kracht zusammen. Fortinbras' junge Kraft wird es von Grund aus erneuern müssen.

Eine weitere Ähnlichkeit bedeutet endlich der Ton, in dem sich die Personen unterhalten. Ganz selbstverständlich lastet die Atmosphäre auf ihm, ihn bedrückend. Von Humor kann nicht die Rede sein, wenigstens nicht von dem goldenen der Jugendwerke. Was wir zu hören bekommen ist boshafte Satire, geifernder Auswurf moralisch Minderwertiger, witzelnder Vernunftdialog, Wortspiele sind Gemeinheiten, schmutzige An-

---

Shall we say that 'Troilus and Cressida' and 'Measure for Measure' are conceited by a certain contrast and resemblance? In each the world is bubbling with corruption.

The mighty persons of the earth in the one play are as ignoble as the mean persons of the others; the confraternity of Mistress Overdone includes the champions of the world and their renowned lady-loves; the worldly wisdom of the Duke is lowered and broadened into the all-embracing but wholly mundane experiency of Ulysses; and in this sorry society it is from worldly wisdom alone that we can hope for any rescue or deliverance, for here we find no saintly Isabella, but a Cressida, offering her lips to every solicitor of the Grecian tents.

deutungen und Zoten. Ja, in Meas. finden wir eine Figur, die von vornherein überhaupt keinen Sinn für Humor besitzt: Angelo.

Wenden wir uns zu den Charakteren mit ihren Problemen.

Über Hektor wird weiter unten[1]) gesprochen werden.

Dem Claudio in Meas. entspricht, wie wir nun sehen werden, in mehrfachen Beziehungen Troilus selbst. Allerdings müssen wir uns immer vor Augen halten, daß Troilus Hauptperson, Claudio aber mehr Nebenperson ist. Beide besitzen die Jugend mit allen Vorzügen und Untugenden. 'A gallant youth' ist sowohl Troilus wie Claudio. Beide haben auch das ähnliche Schicksal. Nichtehelicher Liebesgenuß bringt ihnen die größten Anfechtungen. Indem sie diese aber durchmachen, profitiert ihr Charakter. Das letzte allzu Jugendliche wird abgestreift, ein ganzer Mann geht hervor (s. Dowden, VII f., hier zitiert auf S. 26 u. 30.) Beide führt also the passion of youth, snatching too eagerly of unlicensed satisfaction[2]) in Bedrängnis. Claudio ist mit einer Freundin seiner Schwester Isabella verlobt, ja die Ehe hätte beide schon längst rechtsgültig verbunden, wenn sie diese Handlung nicht einer zu erlangenden Mitgift wegen aufgeschoben hätten. Claudio jedenfalls betrachtet das Verhältnis zu seiner Braut als durchaus legal. So blieb es nicht ohne Folgen, und dafür muß er leiden. Nach dem neu ausgegrabenen Gesetz, mit dessen Ausführung der Herzog Angelo betraut hat, wird er wegen Unzucht zum Tode verurteilt. Zwar rettet ihn der Herzog durch List, aber erst, nachdem er Qualen der Todesangst ausgestanden hat. Sodann heiratet er seine Julia. Ein wenig anders geht es Troilus, der zwar für sein Liebesverhältnis mit Cressida keine leiblichen Strafen zudiktiert erhält, der aber nicht minder leidet. Er wird Zeuge von der Untreue seiner Angebeteten! Während sich dem Claudio alle seine Hoffnungen erfüllen, seine Anfechtungen nur vorübergehende waren, so steht Troilus am Trümmerhaufen der seinen. Ihm wird diese Liebe zur Schule für das Leben. 'As Troilus passed through the illusion of his first love for woman, so by middle life the world itself often appears like one that has not kept her promises, and who is a poor deceiver[3]). Was nützen denn alle Ermahnungen

[1]) s. S. 64ff.

[2]) Gayley, Representative English Comedy.

[3]) Dowden, VII f.

des weltweisen Alters? Nur durch Schaden wird man klug. Und so haben die Wunden, die Troilus' idealistische Weltanschauung empfängt, auch ihr Gutes. Sie geben ihm ein gut Teil realistischen Aussehns, lehren ihn, den bisher blind Schwärmenden, sehen. Er wird jetzt seine Erwartungen und Hoffnungen, die er an das Leben hat, nicht zu hoch stecken, um bei etwaigem Fehlgehen nicht wieder so tief zu stürzen. He comes out of his trial a man, no longer a boy, somewhat harder perhaps than before, but strong up for sustained and determined action.[1]) Beide entnehmen aus ihrem erlittenen Schicksal die Mahnung, zugleich als Warnung: „Maß halten!" In beider bitteren Leiden steckt sicher ein gut Teil eigner Lebensgeschichte des Dichters.

Ehe wir nun beider Charaktere betrachten, können wir der Tatsache der Ähnlichkeit ihres Schicksals noch die Ähnlichkeit der Situationen ihres Auftretens hinzufügen. Beide tragen natürlich die Färbung des Stückes überhaupt. So erfahren wir von Claudio und seinem Los, daß er als erster dem grausamen Gesetz zum Opfer fallen soll, zum erstenmal durch eine — Kupplerin, die Mistress Overdone (II, 2). Darauf kommt noch eine nicht gerade salonfähige Unterhaltung zwischen ihr und ihrem Zuhälter Pompey. Dann erst tritt Claudio auf, begleitet von Gerichtsleuten auf dem Weg zum Gefängnis. Er befindet sich also schon in Bedrängnis, die ihm seine Leidenschaft gebracht hat. Genau so lernen wir Troilus kennen, I, 1. Er klagt dem Kuppler Pandar sein Liebesleid. Claudio wie Troilus befinden sich in einer Umgebung, die ihnen innerlich widerwärtig ist. Später zeigt sich voll die Verachtung, die Troilus für den Oheim seiner Geliebten hat, und auch hier I, 1 sagt er nach dessen Abgang:

97 But Pandarus, — O gods, how do you plague me!

Doch muß er sich mit ihm abgeben, denn

98 I cannot come to Cressid but by Pandar.

This sailing Pandar ist his doubtful hope, his convoy and his bark. Ja als dieser Miene macht zu streiken, muß sich Troilus zu schmeichelnden Worten erniedrigen. Good Pandarus, how now! — Pandarus! — Sweet Pandarus!

---

[1]) Dowden, VIII.

Aus derselben Not muß Claudio eine Tugend machen. Wie sich dem Troilus nur der Pandar bietet, der für ihn bei Cressida werben kann, so ist Claudio auf Lucio angewiesen. In Ermanglung eines Besseren muß er sein Heil diesem anvertrauen. Wie Troilus Pandar seine innersten Herzensnöte anvertraut, so deckt Claudio dem Lucio, den er als Lüstling kennt, sein heimliches Verhältnis zu Julia auf. Dieser ist ebenso unzart wie Cressidas Oheim. Man höre (I, 2):

Lucio: What's thy thy offence, Claudio?
Cl.: What but to speak of would offend again.
L.: What, is it murder?
Cl.: No.
L.: Lechery?
Cl.: Call it so.

Brüsk und unfein spricht also Lucio das aus, wovor Claudio sich scheut. Ebenso ist es noch weiter unten (II, 1, 160). In dem 'Call it so' liegt auch der ganze Unwille, doch da jetzt gerade der Schließer zum Weitergehen drängt, bleibt Claudio keine andere Wahl. Er bittet ihn, seine Schwester Isabella aufzusuchen, daß sie für ihn beim Statthalter um Gnade flehe.

In derselben Situation befindet sich auch Helena in All's (I, 1) gegenüber Parolles. Sie sagt von ihm, der mit Bertram reisen wird:

I love him for his sake;
And yet I know him a notorious liar.

Um vom Geliebten sprechen zu können, muß sie dessen zweideutigen Scherzen Gehör leihen.

Wir kommen nun zur näheren Betrachtung der Charactere der beiden Jünglinge Claudio und Troilus.

Sie beide gehören zu einer großen Kategorie von Charakteren, die wir häufig bei Shakespeare finden, besonders in den Jugendstücken. Troilus und Claudio sind Personen mit großer Rezeptivität, die psychisch kein konstantes, sondern ein labiles Gleichgewicht haben. Sie sind Illusions- und Phantasiemenschen, die jedem auf sie einwirkenden Ereignis erliegen.

All und jedes berührt sie im Innersten, jetzt noch sind sie himmelhoch jauchzend, im nächsten Augenblick zum Tode betrübt. Diese labile Gefühlslage findet sich vornehmlich bei

jugendlichen Personen. Sie ist auch ein Jugendmerkmal des Dichters, eine Reminiszenz aus seinen Jugendwerken.[1])

Betrachten wir Troilus und Claudio in dieser Beziehung. Ihr impulsives Naturell zeigt sich schon in der Auffassung ihrer Liebesverhältnisse. Claudio genießt die Freuden desselben ohne Gewissensbisse, ohne Vernunft vor allem. I, 2:

she is fast my wife,
Save that we do the denunciation lack
Of outward order.

Für das Fehlen des ‚Aufgebots' hat er allerdings einen vernünftigen Grund. Verwandte, die Julia mit einer reichen Mitgift ausstatten wollten, sollten ihnen erst gewogen gemacht werden. Aber eben dieser Vernunftgrund hätte ihm doch Enthaltsamkeit zugleich bedeuten müssen.

Sein Vergehen ist ein Ausfluß seines heißen, jugendlichen Temperaments, und als solches bei weitem nicht so strafbar als das bewußt berechnete des Angelo. Deshalb bedauert ihn auch der Schließer (II, 3) und sagt von ihm II, 2:

He hath but as offended in a dream!

In I, 2 nun finden wir Claudio noch gefaßt und über sein Unglück Reflektionen anstellend, so daß Lucio seine Kaltblütigkeit bewundert. Über den Statthalter, der gerade an ihm sein Exempel statuieren will, gerät er zwar in Hitze. Dann aber hat er die Hoffnung auf Isabella's prone and speechless dialect, such as move men, und gefaßt sagt er zum Schließer: Come, officer, away!

Wir sehen ihn erst III, 1 wieder, wo uns das beste Beispiel für sein plötzlichen Eingebungen gehorchendes Gemüt gegeben wird, das wohl von Shakespeare überhaupt gezeichnet worden ist. Wir finden Claudio im Gefängnis, vollständig gefaßt und in sein Schicksal ergeben:

I've hope to live, and am prepared to die.

So sagt er dem Mönch-Herzog, der gekommen ist, ihn zum

[1]) s. Wetz, Shakesp. v. Standpunkt d. vergleichenden Litgesch. S. 48 ff. Psycholog. Teil u. I. Kap. D. Psychologie d. Jugenddramen. Das „impulsive Wesen" gilt als Hauptcharakteristikum für die Jugendepoche. Ferner S. 107 II. Kap. Psychol. Bemerkungen zu den späteren Werken.

Tode vorzubereiten und ihm in längerer Rede die Nichtigkeit des irdischen Lebens vor Augen führt. Claudio bleibt ergeben

I humbly thank you.
To sue to live, I find I seek to die;
And seeking death, find life: let it come on.

Nun kommt Isabella vom Bittgang: Für ihn gäbe es keine Rettung. Zwar gibt es ein Mittel, ihm die Begnadigung zu erwerben, doch es

Would bark his honour from that trunk he bears
And leave him naked.

Als er doch nach demselben fragt, kommt der Isabella die schreckliche Ahnung, der Bruder könne das Opfer verlangen. Sie fürchtet seine Aufwallungen

O, I do fear thee, Claudio; and I quake,
Lest thou a feverous life shouldst entertain,
And six or seven winters more respect
Than a perpetual honour. Darest thou die?

Entrüstet aber entgegnet Claudio:

Why give you me this shame?
Think yon I can a resolution fetch
From flowery tenderness? If I must die,
I will encounter darkness as a bride,
And hug it in my arms.

Isabella ist wieder beruhigt. Yes, thou must die, sagt sie und nennt ihn den schändlichen Plan des Statthalters, ihre Ehre als Lösegeld für sein Leben zu nehmen.

Claudio ruft:

O heavens! It cannot be!

Und in edelmütiger Erregung und aufwallendem Gefühl sagt er seiner Schwester

Thou shalt not do't,

auch stimmt er ihrer Aufforderung zu, sich zum Tod vorzubereiten.

Jetzt aber kommt der Umschwung, der ihn mit elementarer Gewalt erfaßt. Die eben genannte Zustimmung besteht schon nur in einem kurzen 'Ja', ist mehr gedankenlos hingesprochen, denn schon kommt ihm der Gedanke, einer wie großen Ungerechtigkeit er doch zum Opfer fällt, da der Richter, straffrei bleibend, dieselben, ja in ihrer bösartigen Absicht noch verdammungswürdigeren Gefühle hat, derentwegen er, der er doch nur im Leichtsinn gefehlt hat, zum Tod verurteilt ist:

Has he affections in him,
That thus can make him bite the law by the nose,
When he would force it? Sure, it is no sin
Or of the deadly seven it is the least.
Isab.: Which is the least?
Cl.: If it were damnable, he being so wise,
Why would he for the momentary trick
Be perdurable fined?

Und er sagt:

O Isabel!

Und auf ihre Frage, was ist:

Death is a fearful thing.

Worauf sie entgegnet:

And shamed life a hateful.

Das hört er aber schon nicht mehr, denn jetzt hat ihn das Entsetzen vor dem Tode gepackt. Das Grauen vor dem ewig ungelösten Rätsel Tod faßt ihn mit kalten, knöchernen Grabesfingern und durchschüttelt ihn. Ihn, der noch so eben den Ausführungen des Herzogs und seiner Schwester zugestimmt hatte, ihn weht jetzt die kalte Luft des Grabes an, seine wahnsinnig erregte Phantasie spiegelt ihm die grauenhaftesten Gebilde vom Zustand nach dem Tode vor. Herzzerreißend, weil aus dem Innersten des Herzens kommend, klingen seine Worte:

Ay, but do die, and go we know not where;
To lie in cold obstruction and to rot;
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods, or to reside
In thrilling region of thick-ribbed ice;
To be imprison'd in the viewless winds,
And blown with restless violence round about
The pendent world; or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thought
Imagine howling: 'tis too horrible.'
The weariest and most loathed worldly life
That age, ache, penury and imprisonment
Can lay on nature is a paradise
To what we fear of death.

So malt die glühende Todesfurcht[1]) ihm die gräßlichsten Schrecken, und dazu kommt nun der Gedanke, daß er, er selbst, hinein soll in das unbekannte Land, from whose bourn no

[1]) s. S. 41.

traveller returns, und er stellt das schändliche Ansinnen an seine Schwester, des Statthalters Willen zu erfüllen:

Sweet sister, let me live!
What sin you do to save a brother's life,
Nature dispenses . . .

Da aber bricht in Isabella die Empörung los in gerechtem Zorn und mit der ganzen Verachtung, die ihr der Bruder, diese in seiner erbärmlichen, feigen Angst so klein zu ihren Füßen hingesunkene Gestalt, eingeflößt:

Tis best that thou diest quickly!

Den letzten Schimmer von Hoffnung sieht er entschwinden, der Ast, der ihn über Wasser ziehn zu können schien, erwies sich als Strohhalm. Claudio erkennt, er ist verloren, und dazu trägt er die grenzenlose Verachtung seiner Schwester. Der Herzog tritt auf und sagt er habe ihn belauscht, Angelo habe Isabella nur prüfen wollen, ihm böte sich keine Rettung, er müsse sterben und solle sich dafür vorbereiten.

Da ist die tolle Leidenschaft von ihm gewichen, ihr hochloderndes Feuer versunken, er kann kaum begreifen, wie er sich soeben gezeigt hat.

Let me ask my sister pardon.

Und nun fällt er wieder ins Entgegengesetzte. Eben noch lebensdurstig, ein noch so elendes Leben dem gräßlich vorgestellten Tod vorziehend, will er es nach solch schändlichem Benehmen nicht mehr ertragen:

I am
so out of love with life that I will sue to be rid of it.

So erkennen wir ihn als eine jener Naturen mit ausgesprochen „impulsivem Wesen". So labil ist seine Gemütslage, daß ihn, aller vorher bekannten Philosophie zum Trotz, im nächsten Augenblick die tollsten Hirngespinste, Ausgeburten seiner leicht erregbaren Phantasie, in Schrecken setzen. Gleich darauf wieder gefaßt wünscht er sich den Tod herbei. Er bewegt sich von Extrem zu Extrem, in wenigen Augenblicken durchrasen ihn die Leidenschaften in allen Skalen der Heftigkeit, ihn in seinem Innersten aufrüttelnd. Nur eines leisen Anstoßes bedarf es, sein seelisches Gleichgewicht ins Schwanken zu bringen, wenig genügt, es ganz umzukehren.

Und sehen wir uns Troilus an, so konstatieren wir, wie bei dem feurigen Jüngling nicht anders zu erwarten ist, denselben plötzlichen Stimmungsumschwung. Er besitzt nicht die

Suggestibilität des Claudio. Bei ihm liegt der Schwerpunkt ganz in seinen Liebesgefühlen, Claudio ist ja darüber schon etwas hinaus, bei Troilus finden wir sie im Stück; alle Arten von Liebeskummer, des Nichterhörtseins, des Verratenseins, der Ungeduld, der Seligkeit. Vom höchsten Entzücken bis zum tiefsten Leid. Betrügt ihn Cressida auch noch so sehr, er bleibt ihr treu, von der größten Liebesseligkeit stürzt er ins größte Leid.

Wie bei Claudio ist auch die Heftigkeit seiner Liebe eine große, alle Sitte wie bei jenem überschreitend.

Speziell seine jähen Stimmungen unterworfene Natur erkennen wir aber am besten, wenn wir betrachten, daß vor und neben seiner großen Liebe zu Cressida doch noch Platz für eine andere Leidenschaft, den Ehrgeiz, ist. An Tapferkeit und Männlichkeit will er unbedingt seinem berühmten Bruder Hektor gleichkommen. Er wird es auch. Nach Hektors Fall ist er das Haupt der Trojaner, freilich hat ihm da auch erst die Untreue der Geliebten und die damit verbundenen bitteren Erfahrungen die letzte Vollkommenheit gegeben.

I, 1 nun treffen wir ihn gänzlich verzagt, betrübt. Er befindet sich so in den Banden seiner Leidenschaft, daß selbst das geliebte, kraftfordernde Kämpfen ihm kein Vergnügen mehr gewährt.

Call here my varlet; I'll unarm again:
Why should I war without the walls of Troy,
That find such cruel battle here within?
Each Trojan that is master of his heart,
Let him to field; Troilus, alas! hath none.

Seine Gedanken weilen nicht bei ihm im blutigen Feld, er fühlt die Verwandlung, die mit ihm vorgegangen ist. Seine Liebesleidenschaft zehrt ihm das Mark aus den Knochen, der sonst so starke Arm ist kraftlos, gelähmt:

But I am weaker than a womans's tear,
Tamer than sleep, fonder than ignorance,
Less valiant than the virgin in the night.
And skilless as unpractised infancy.

Ein kleines Beispiel für jähen Umschwung bieten seine folgenden Worte, Antwort auf den zur Geduld mahnenden Pandarus. Ergeben, geduldig sagt er:

Patience herself, what goddess e'er she be,
Doth lesser blench at sufferance than I do.

Und nun will er dem „Unwilligen“ erzählen, wie er, wo er geht und steht, nur an Cressida denkt:

At Priam's royal table do I sit;
And when fair Cressid comes into my thoughts

Da reißt ihn im Nu das Wort 'Cressid comes' aus seiner Ruh:

So traitor! 'When she comes!' When is she thence?

Doch gleich erzählt er in Ruhe wieder weiter, er darf Pandar nicht erzürnen, denn er 'cannot come to Cressid but by Pandar'.

Der schlaue Kuppler schildert Cressidas Schönheit[1]) und vergrößert so Troilus Kummer, und dieser fühlt sich ganz krank:

O Pandarus! I tell thee, Pandarus, —
When I do tell thee, there my hopes lie drown'd,
Reply not in how many fathoms deep
They lie indrench'd. I tell thee I am mad
In Cressid's love: thou answer'st 'she is fair';
Pour'st in the open ulcer of my heart
Her eyes, her hair, her cheek, her gait, her voice,
— — — — this thou tell'st me,
As true thou tell'st me, when I say I love her;
But saying thus, instead of oil and balm
Thou lay'st in every gash that love hath given me
The knife that made it.

Pandar, dem doch ein wenig schwül ist bei den unberechenbaren Ausbrüchen dieses heißen Temperaments, sagt

I speak no more than truth

und bezeichnend antwortet Troilus:

Thou dost not speak so much.

Da zieht sich der Schlaue zurück. Wenig Dank habe er geerntet für sein Laufen. Kein Bitten hält ihn mehr, er geht, wohl wissend, wie sein listiges Reden den Troilus immer mehr in seine Leidenschaft verstrickt. Und so geschieht's. Bei seinem Abgang rufen Trompeten zum Streit. Aber nicht mehr sind sie dem Troilus Töne der Freude:

---

[1]) Diese Szene beweist die rechte Verblendung, in der sich des Troilus Geist befindet. Pandar ist doch, wozu er sich auch selbst bekennt, ein abgefeimter Kuppler. Raffiniert rühmt er immerwährend die Vorzüge seiner Nichte, kann aber dem ehrlichen, blinden Troilus nicht Genüge tun, der von ihm sagt I, 1:

He's as tetchy to be woo'd to woo,
As she is stubborn-chaste against all suit.

Ebenso blind ist er der Buhlerin Cressida gegenüber.

Peace, you ungracious clamours, peace,
rude sounds!

Verloren in seinem Kummer trifft ihn Äneas und fragt erstaunt, warum er nicht im Felde sei. Und Troilus, noch im Bann seiner Niedergedrücktheit, antwortet:

Because not there: this woman's answer sorts
For womanish it is to be from thence.

Ablenkend und sich allmählich aus der Lethargie seiner Gefühle ermannend, fährt er fort:

What news, Aeneas, from the field to-day?

So hat er wieder Interesse, der Einfluß des Waffengenossen wirkt, er geht mit ihm, freilich noch unter Reflektionen, wie schön es hier wäre, wenn 'would I might' wäre 'I may'. So haben wir den sonst so waffenfrohen Jüngling in festen Banden verzehrender Liebe getroffen, die keinen anderen Gedanken Raum läßt.

Nun treffen wir Troilus erst in der 2. Szene des 2. Aktes wieder und konstatieren eine Gemütsstimmung, die der der 1. Szene des 1. Akts gerade entgegengesetzt ist. Nicht mehr der schlaffe, in Liebesseufzern zergehende, schmachtende Jüngling, dem der Krieg lästig ist, steht da vor uns im Trojanerkriegsrat bei der Beratung über das Ultimatum der Griechen, Helena herauszugeben. Hektor, den die Vernunft leitet, ist für ihre Auslieferung. Da springt unser feuriger Jüngling auf:

Fie, fie, my brother!
— — — Will you — —
— — buckle in a waist most fathomless
With spans and inches so diminutive
As fears and reasons? fie, for godly shame!

Wir erkennen unsern Heißsporn wieder. Impulsiv, verschlossen den Vernunftgründen, noch eben in größte Schlaffheit versunken, befindet er sich jetzt im Extrem. Schmach und Schande wär's, Helena herauszugeben. Noch vorher I, 1 hat er über diese gesagt:

Fools on both sides! Helen must needs be fair,
When with your blood you daily paint her thus.
I cannot fight upon this argument;
It is too starv'd a subject for my sword.

So hat er da vernunftbar gesprochen und jetzt verteidigt er mit feurig-hinreißender Beredsamkeit, entgegen allen vorgebrachten Vernunftgründen, ihre Nichtauslieferung. Wie Isabella Claudios

Stimmung kennt, deren Maxime des Handelns vom Gefühl nicht vom Verstand bestimmt werden, so kennt Helenus seinen Bruder:

No marvel, though you bite so sharp at reasons,
You are so empty of them.

Darauf erwidert Troilus mit der Unlogik seiner Jünglingsjahre, die, sich um den sachlichen Punkt drückend, lieber gleich persönlich und beleidigend wird:

You are for dreams and slumbers, brother priest;
You fur your gloves with reason.

Was der gesunde Verstand als richtige Folgerung entnehmen muß, das, behauptet er, entspringe aus Feigheit:

Here are your reasons:
You know an enemy intends you harm;
You know a sword employ'd is perilous,
And reason flies the object of all harm: — — —
Nay, it we talk of reason,
Let's shut our gates and sleep:
Reason and respect
Make livers pale and lustihood deject.

So verdreht er des Bruders Worte. Hektor legt sich dazwischen, Helena sei das viele Blut, das für sie vergossen werde, nicht wert. Doch Troilus ergreift wieder das Wort, hinreißend klingt seine Ausführung über die Ehre, die nur auf Treue basieren könne. Er redet für Beständigkeit. Sein Gleichnis vom Weib, das man sich heute nähme und nicht morgen fortjagen dürfe, weil man seiner satt sei, ist bezeichnend für ihn und diktiert von seinen Sinnen, die in Sehnsucht nach der Geliebten vergehn.

there can be no evasion
To blench from this and to stand firm by honour.

Mit Zustimmung der Trojaner sei Paris nach Griechenland gefahren. Die Feinde hätten ja auch eine alte Verwandte von ihnen gefangen. Kein Wort hätte man bei Paris' Rückkunft gegen Helena geäußert, warum denn jetzt schmähen? Scheinbar sind seine Schlüsse logisch. Auch Kassandras Prophezeiungen verhallen wirkungslos.

We may not think the justness of each act
Such and no other than event doth form it.

In Paris Worten erhält Troilus jetzt Beistand, sodann antwortet Hektor, beide richtig charakterisierend. Sie hätten gesprochen:

superficially: not much
Unlike young men, whom Aristotle thought
Unfit to hear moral philosophy:
The reasons you allege do more conduce
To the hot passion of distemper'd blood
Than to make up a free determination
'Twixt right and wrong.

Und weiter führt er Troilus' Gleichnis aus, ihn daran überführend:

Nature craves
All dues be render'd to their owners.

Und wo träfe das am ersten zu, als in der Ehe? Dies ist nicht mehr klügelnder Menschenverstand, der zur Vernunft ruft: eherne Naturgesetze sind durchbrochen. So widerlegt er Troilus' Gleichnis und dessen Satz von der Konsequenz setzt er sein

thus to persist
In doing wrong extenuates not wrong,
But makes it much more heavy,

entgegen.

Nun bekehrt sich Hektor allerdings, am Ehrgefühl gepackt, zu seines Bruders Ansicht. Leidenschaft hat gesiegt, die jugendliche Unvernunft feiert Triumph, die Zufallsgefühle des Troilus haben den Sieg über das vernünftig wägende Alter davongetragen. Und wenn wir nun das Fazit unserer Betrachtungen ziehn, so stellen wir fest, daß Troilus, ebenso wie Claudio, ein heißblütiger, plötzlichen Eingebungen und Stimmungen allzu leicht erliegender, jugendlicher Charakter ist, sich widersprechend in Wort und Tat, je nach seiner augenblicklichen Gefühlslage, von Extrem zu Extrem schwankend.

In III, 2 treffen wir Troilus wieder gänzlich von seiner Leidenschaft für Pandars Nichte gefangen. Für die Psychologie dieser Jünglinge mit labiler Gefühlslage wichtig sind seine Worte, die den augenblicklichen Seelenzustand schildern. Sie kehren öfters wieder, Ähnlichkeiten enthaltend.

I, 5 sagt, wie schon angeführt, Troilus, er habe keinen Mut, auch daß er sich ‚krank' fühlt ‚aus Liebe zur Cressida'. Die Götter ‚quälen ihn', indem sie ihn auf Pandarus anweisen. Interessantere Aufschlüsse über sein Inneres gibt er uns III, 2:

I am giddy; expectation whirls me round,
The imaginary relish is so sweet
That it enchants my sense.

und dann

Even such a passion doth embrace my bosom:
My heart beats thicker than a feverous pulse;
And all my powers do their bestowing lose,
Like vassalage at unawares encountering
The eye of majesty.

Troilus, seine Geliebte erwartend, ist Illusionsmensch. Ähnlich schildert er seine Gefühle V, 2, als er Zeuge der Untreue seiner Geliebten geworden:

Within in my soul there doth conduce a fight
Of this strange nature that a thing inseparate
Divides more wider than the sky and earth.[1])

Die Phantasie, die in Claudio[2]) so mächtig war bei der

---

[1]) Für diese Ausdrücke, die einen innern Seelenkampf beschreiben, haben wir in der Hamletepoche mehrere Beispiele, die zum Teil in ähnlichen Bildern die innere Erregung schildern.

Aus Troil. sei zunächst noch II, 3, 182 ff. angeführt:

imagined worth
Holds in his blood such swoln and hot discourse
That 'twixt his mental and his active parts
Kingdom'd Achilles in commotion rages
And batters down himself.

In Jul. Caes. braucht Brutus ein ganz ähnliches Bild: II, 1

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or a hideous dream:
The Genius and the mortal instruments
Are then in council; and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.

Ähnlich sagt in Meas. Angelo II, 4:

Why does my blood thus muster to my heart,
Making both it unable for itself,
And dispossessing all my other parts
Of necessary fitness?
So play the foolish throngs with one that swoons;
Come all to help him, and so stop the air
By which he should revive; and even so
The general, subject to a well-wish'd king.

[2]) s. S. 34.

Ausmalung der Schrecken des Todes, ist bei Troilus auch sehr geschäftig. Troilus wie Claudio sind Illusionsmenschen. Phantasie macht seine Sprache schwülstig, da alle seine Gedanken in Cressida münden und er sich nicht genug tun kann, sie zu idealisieren, er gerät in Entzücken, wenn er an ihre ‚weiße' Hand denkt (I, 1), ihr Bett ist das Wunderland Indien, in dem sie einer Perle gleich ruht, und Pandar ist der Schiffer, der ihn zu ihr bringen wird (I, 1) und (sehr realistisch!) der Raum zwischen Priams Königspalast und ihrer Wohnung ist the wild and wandering flood. Auf dies Bild von dem Schiffer Pandar zurückgreifend sagt er (III, 2)

I stalk about her door,
Like a strange soul upon the Stygian banks
Staying for waftage. O, be thou (Pandar) my Charon,
And give me swift transportance to those fields
Where I may wallow in the lily-beds
Proposed for the deserver

und ebenso schwülstig, komisch in seinem Kontrast wirkend, redet er weiter:

O gentle Pandarus,
From Cupid's shoulder pluck his painted wings,
And fly with me to Cressida.

In dieser Szene finden wir auch weitere Beispiele für seine psychische Labilität. Als die so heiß Ersehnte endlich vor ihm steht, ist er aller Worte bar. Nicht merkend, wie sie ihn überlegen führt, schwätzt er und gibt ihr in seiner goldenen Einfalt das Beste seines Inneren und gelobt ihr Treue, ehe sie nur davon anfängt. Als sie ihn noch weiter lockt und seine Ansicht über ihre schnelle Zustimmung haben will, ergeht er sich in den begeistertsten Worten über Treue, und von Leidenschaft berauscht wird jener berühmte Wettkampf, der sich um die Beständigkeit der Treue dreht, geschlossen.

In der Hamletperiode finden wir noch einige solche Charaktere, deren Entschlüsse unter der Wucht auf sie eindringender Situationen sich plötzlich ändern, da sie dem Zauber derselben erliegen.

Hamlets Hinzögern der Handlung, sein Nichtausführen des Aufgetragenen scheint der Ansicht, wir fänden bei ihm eine labile Gefühlslage, entgegen zu sein. Kann denn ein auf einen Menschen wirkendes Ereignis überhaupt stärker sein, als das auf ihn wirkende? Die Nachricht von der Ermordung

des eigenen Vaters, Namennennung des Mörders und Aufforderung zur Rache? Muß das nicht auch den schwerfälligsten Menschen herausreißen und zu Taten hinreißen? Nun, es verändert Hamlets Wesen auch von Grund aus, und er bildet das eklatanteste Beispiel für jene Charaktere, die wir jetzt betrachten. Nur setzt sich bei ihm der Anstoß nicht gleich zur Tat um. Weshalb, werden wir noch sehen.[1]) Abgesehen von der großen Veränderung, die mit ihm vorgegangen ist und die immer unerreicht sein wird als Beweis für die ungeheure Erregbarkeit von Phantasiemenschen sowohl, als in ihrer maßlosen Wirkung, so haben wir doch auch kleinere Züge, die wie Brutus ihn unter dem momentanen Einfluß von Stimmungen oder Ereignisse zeigen. Wie Brutus bestimmt sein Handeln erwägendes Denken, Reflektionen der Vernunft. Aber doch erliegt er öfters ganz plötzlichen Geschehnissen. Jetzt noch begeistert, zweifelt er im nächsten Augenblick an dem so eben fest und glühend Geglaubten. Plötzliche Aufwallungen und Impulse trotz der sonst rationalen, oft skeptischen Prinzipien.

Zu Claudio in Meas. können wir Hamlet in ganz enge Parallele stellen. Dieselben Grundakkorde klingen in ihnen, wir vernehmen dasselbe Leitmotiv: die Furcht vor dem Tode. Die Suggestibilität, die dem Troilus fehlt, besitzen diese beiden. Wie Claudio ist auch Hamlet zuerst todesmutig.[2]) Wie dieser III, 1 stolz sagt:

I will encounter darkness as a bride,

so sagt Hamlet mutig, als er zum erstenmal von dem Gespenst hört I, 2:

If it assume my noble father's person,
I'll speak to it, though hell itself should gape
And bid me hold my peace,

und ungeduldig wünscht er

would the night were come.

Als er sich dann (I, 4) dem Gespenst gegenüber sieht, redet er es auch ebenso kühn an:

Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blaste from hell,

[1]) s. S. 60ff.

[2]) Auch Brutus und Troilus zeigen keine Spur von Todesfurcht: Troilus, frank und frei, V, 10, 12—14, Brutus, den Tod mit dem Schlaf vergleichend und in der Erwägung, daß er eben unvermeidlich ist. Also doch schon Reflektionen über ihn anstellend wie Hamlet.

Be thy intents wicked od charitable,
Thou comest in such a questionable shape
That I will speake to thee.

Auf das Mahnen der Genossen, dem Winken des Geistes nicht zu folgen, erwidert er:

I will follow it,

und

What should be the fear?
I do not set my life at a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?
It waves me forth again: I'll follow it.

Freilich erwächst seine Todesverachtung aus der Erwägung der Unsterblichkeit der Seele. Auch vorher hat er schon Fragen über das Wesen der letzten Dinge an den Geist getan (I, 4, 54—56). Wir werden fürchten, daß Zweifel ihn bald überkommen und er im Grundlosen, das diese Dinge nun einmal haben, versinken und seinen Willen verzetteln wird.

Vorläufig vermögen ihn die Freunde nicht aufzuhalten. Wer sein Schicksal sucht, dem gelten ja überhaupt keine Hindernisse.

My fate cries out,
And makes each petty artery in this body
As hard as the Nemean lion's nerve.
Still am I call'd. Unhand me, gentleman.
By heaven, I'll make a ghost of him that lets me!
I say, away! Go on; I'll follow thee.

Betrachten wir nun noch jene Äußerungen der Todesfurcht. In ihnen kommt Hamlet dem Claudio sehr nahe. Und doch wieder rückt er in und durch sie von jenem sehr weit ab. Hamlets Äußerungen, durchs ganze Stück zerstreut, finden sich in ihren Haupt-Grundideen zusammengestellt im Monolog III, 1.

Besteht eine homologe Geistesrichtung in Hamlet und Claudio hierüber, so ist es nur die, daß sie sich überhaupt mit den Dingen nach dem Tode beschäftigen.[1]) In der Aus-

[1]) Conrad stellt in seinen Anmerkungen z. Haml. III, 1, 88 die Parallelen zusammen, die solche Gedanken ausdrücken. Das 66. Sonett. Timon's Monolog IV, 1. Anklänge in Merch II, 9, 41. Meas. II, 1, 38 nennt er Grundidee des Hamlet: (Some rise by sin, and some by virtue fall). Meas. III, 1, 17, 118, 129. Oth. IV, 1, 278.

führung dieser Gedanken haben sie grundsätzliche Unterschiede. Den Claudio ängstigen physische, auf mittelalterlicher Tradition beruhende[1]) Schrecken, wie er sie sich als Folgen des Todes vorstellt. Hamlet, der Tod und Leben wägt, stellt darüber Reflektionen an. Wie der Herzog stellt er fest, daß das Leben voll Mühsalen nicht wert sei, gelebt zu werden. Der Herzog schließt seine Betrachtungen mit dem Satz: III, 1

yet death we fear,
That makes these odds all even.

Das Leben ist ihm an after-dinner's sleep.

Und auch Hamlet, das Leben mit einem Schlaf vergleichend, sagt:

ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal evil,
Must give us pause.

Und damit kommt er zu Claudio, in einem Punkt sogar denselben Gedanken aussprechend:

For who would bear the whips and scorns of time
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
to grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.

Ähnlich sagt Claudio (III, 1):

The weariest and most loathed worldly life

[1]) Vergleiche dazu die Reden des Geistes Haml. I, 5, auch die Reden des Mephistopheles über die Hölle in Marlowe's Faust.

That age, ache, penury and im prisonment[1])
Can lay on nature is a paradise
To what we fear of death.

Beide gehen vom todverachtenden Standpunkt mutig aus, das Nachdenken über das Wesen der letzten Dinge auf Grund logischer Folgerungen einerseits, die bleiche Furcht materiellster Hirngespinste andererseits bringt sie zum selben Schluß, das erbärmlichste Leben wird ertragen, weil die Angst vor dem, was darauf folgt, das Wegwerfen hindert.

Wie aber sich Claudio mit dem Unvermeidlichen aussöhnt, so auch ist Hamlet V, 2 wieder gefaßt. There's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? (V, 2, 230—235).

In Caes. schauen alle unbeirrt um das, was nach dem Tod kann kommen, ihm fest ins Auge. Stolz sagt Cäsar II, 2:

Of all the wonders that I yet have heard,
It seems to me most strange that men should fear;
Seeing that death, a necessary end,
Will come when it will come.

Wie Hamlet sagt: readiness is all, so Brutus III, 1:

That we shall die, we know; 'tis but the time
And drawing days out, that men stand upon.

In Troil. und Caes. haben wir also keine Belege von dieser Todesfurcht, vielmehr einen Mut, der das Unvermeidliche als solches hinnimmt. Meas. und Haml. gehören in dieser Beziehung eng zusammen.

Kommen wir nun nochmal auf unsern Ausgangspunkt, der Claudio, Hamlet und Troilus als jugendlich aufbrausende Phantasiemenschen betrachtete mit psychisch labilem Gleichgewicht.

Wir können dieser Anschauung noch einen kleinen Beleg hinzufügen. Es ist doch psychologisch zweifellos sicher und feste Tatsache, daß Heißsporne, namentlich junge, den ‚Mund gern ein bischen voll nehmen', d. h. zu Übertreibungen

[1]) Vgl. auch Parolles Worte: Not that I am afraid to die; but that, my offences being many, I would repent out the remainder of nature: let me live, sir, in a dungeon, i' the stocks, or anywhere, so I may live (All's IV, 3, 270—75).

geneigt sind, wenn es sich für sie darum handelt, eine besonders drastische Wirkung zu erzielen. Von Troilus' bombastischer Redeweise über Cressida und seine feurige Rede im Kriegsrat ist schon gesprochen.

Claudio ist ganz unerwartet von dem Urteilsspruch auf Grund eines Gesetzes, das nach Aussage des Herzogs I, 3, 21 14 Jahre nicht zur Anwendung gekommen ist, betroffen worden. Noch dazu eines Vergehens wegen, dessen sich alle schuldig machen. Und er soll für die Sünden aller büßen! Was Wunder, wenn er empört ist, wenn er die Schuld in dem neuen Statthalter sucht, dem die Neuheit des Amts solche Fehler der Strenge gäbe, der plötzlich in einen Sattel gehoben, gleich dem Pferd die Sporen gäbe, in dem wohl auch ein Tyrann stäke oder dem die neue Würde zu Kopf gestiegen sei! Kurzum:

This new governor
Awakes me all the enrolled penalties
Which have, like unscour'd armour, hung by the wall
So long that nineteen zodiacs have gone round
And none of them been worn.

Weshalb sagt er: 19 Jahre? Sicher ist's eine Übertreibung. Er weiß die Zahl nicht mehr genau, drum lieber etwas mehr. So erscheint sein Urteilsspruch als Ungerechtigkeit. Von Kritikern ist diese Deutung bezweifelt worden[1]). Sie ist aber sicherlich psychologisch so verständlich.

Es kommt nun noch hinzu, was bis jetzt noch nicht beachtet worden ist, daß auch Hamlet speziell solche Zeitübertreibungen macht, um ein Geschehnis um so krasser als verwerflich hervortreten zu lassen: die schnelle Heirat seiner Mutter nach seines Vaters Tod. I, 2 sagt er:

But two months dead; nay, not so much, not two.
— — und yet within a month —
A little month
— — within a month

III, 2, als wieder 2 Monate vergangen sind, sagt er zu Ophelia. look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within two hours.

Oph. Nay, 'tis twice two months, my lord.

---

[1]) s. Arden-Sh. H. C. Hart, Meas. I, 2, 169 Note.

Die vergangenen 2 Monate nach Empfang seines Auftrags durch den Geist überschlägt er, sie sind ihm ein Vorwurf[1]) und er bezeichnet übertreibend a month mit an hour.

Zum Schluß dieser Betrachtung sei noch auf Laertes hingewiesen, der ebenfalls ein Jüngling, leicht bestimmbar und lenkbar, ist. Er bietet aber nichts Neues, da er ein Gegenstück zu Hamlet ist, außer daß er eben keine Reflektionen anstellt, seine Ausbrüche deshalb elementarer wirken. Der König lenkt ihn, wie Ulyss den Achill.

Haben wir somit Troilus und Claudio in ihren Beziehungen zueinander betrachtet, so können wir nunmehr ihre Gegenpersonen, die, durch die sie zu leiden haben, in Parallele setzen: Cressida und Angelo.

Beider Sünden liegen auf dem Gebiet der Liebe. Ihrem ersten Liebesgegenstand, Troilus und Mariana, halten sie keine Treue, sondern entbrennen zu anderen, Diomed und Isabella, in sündiger Leidenschaft. Die Durchführung dieses Prinzips ist natürlich in beiden Stücken in Ursache und Wirkung verschieden. Gemeinsam ist das Faktum. Beide erhalten unverdientermaßen volle Hingabe und Vertrauen. Nicht so sehr Mariana, als vielmehr der Herzog setzt so großes Vertrauen in Angelo, als er ihm die Leitung der Staatsgeschäfte anvertraut und damit die Durchführung des strengen Gesetzes zur Pflicht macht. Troilus schwört auf die Treue der Geliebten:

> For I will throw my glove to Death himself,
> That there's no maculation in thy heart.

Über Angelos maßlose Enthaltsamkeit, die in dieser sündigen Umgebung voller Leidenschaften, wo 'corruption boils and bubbles', um so mehr auffällt und zu den abenteuerlichsten Vermutungen führt, haben wir schon von Lucio[2]) gehört. Nur die Staatsgeschäfte und das Arbeiten über dem starren Buchstaben der Gesetze ist seine Beschäftigung, auf die er mit großer Energie all seine Gedanken konzentriert hat.

> Lord Angelo is precise;
> Stands at a guard with envy; scarce confesses
> That his blood flows, or that his appetite
> Is more to bread than stone,

[1]) Daß das so ist, beweist sein Negieren des berichtigenden Einwurfs der Ophelia: twice two months. Es bleibt darauf immer noch bei two months. III, 2, 138. — [2]) s. S. 23.

sagt I, 3 der Herzog bezeichnend von ihm. Wir werden später[1]) sehen, daß es ein besonderer Zug Shakespeare's ist, solch „widerstrebende Naturen“ zu Fall zu bringen. Nichts wird doch uns bei Angelo gezeigt, was eine Ahnung von dem Kommenden geben könnte. Aber wiederum ist ein Satz für Shakespeare's Dramatik wichtig: „Nichts darf überraschend kommen.“ Die Handlungen müssen in den Charakteren vorgezeichnet sein. Alles muß im Charakter der einzelnen Personen begründet sein[2]). Nun haben wir auch bei Angelo ein dem Hauptvergehen vorausgehendes früheres. Zwar erfahren wir erst nach seinem großen Fall davon, es dient aber trotzdem zur Auszeichnung seines Charakters und läßt uns die vom Herzog geäußerten Zweifel berechtigt erscheinen. Dieser erzählt III, 1, wie Angelo seine Braut Mariana aus egoistischen Gründen verlassen und beschimpft habe, um sein schändliches Tun zu entschuldigen.

Dadurch, daß der Dichter uns durch den Herzog diese Geschichte, die seine Erfindung ist und nicht aus der Quelle stammt, erzählen läßt, erhalten wir, obwohl sie 5 Jahr vor dem Stück liegt (V, 217), einen Einblick in Angelos Charakter.[3]) Sein Grundzug ist Ehrgeiz, krasser Egoismus. Sein vorgestecktes Ziel verfolgt er unbeirrt um durch ihn zum Klagen Gebrachte. Mariana ist ihm nach dem Tod ihres Bruders und dem Verlust ihres Gutes nicht mehr das, was sie ihm vorher war, eine Hilfe zur raschen Ersteigung der Ruhmesleitern. Drum entledigt er sich ihrer, a marble to her tears he is washed with

[1]) s. S. 83.

[2]) So spricht sich auch Gervinus (II, 45) aus, als er in seiner Abhandlung über Othello von Desdemonas Heirat gegen ihres Vaters Willen spricht: „Menschen, die in irgendeiner Willkür und Eigenmacht den Frieden einer Familie brechen, wird ihre eigene Natur wenig befähigen, in ihrer eigenen Familie den Frieden zu erhalten. Die erste Überschreitung wird zu einer folgenden geneigt und geschickt machen; die Leidenschaft, die einmal den Weg der Besonnenheit verließ, wird nicht leicht den Glauben an Selbstbeherrschung und Kraft der Tugend erregen.“ Daraus kann der Rückschluß gezogen werden, daß einer großen Übertretung eine kleinere, leichtere vorhergehen kann.

[3]) Gervinus (II, 21) sagt hierzu: „Der Dichter hat diesen Zug weise vorausgeschickt, wie in ‚Viel Lärm um Nichts‘ Claudios erste Täuschung seiner späteren, um den Charakter bestimmter auszuzeichnen.“

them, but relents not. Und dazu ist kein Mittel, auch das der Lüge und Verleumdung nicht, ihm zu schlecht.

Die Kenntnis dieser Geschichte, die dem Herzog die zweifelnden Äußerungen über Angelos Würdigkeit eingibt, gibt uns erst den Schlüssel zu seinem Wesen. Seine maßlose Ruhm- und Ehrsucht, seine Überstrenge gegen sich und andre bemerken wir zwar zu Beginn des Stücks. Seinen Fall der Isabella gegenüber vermögen wir noch als Reaktion dieser übergroßen Sittenstrenge zu erklären. Aber nie würden wir folgern können, daß er Claudio doch hinrichten läßt, nachdem er das Lösegeld empfangen hat, wenn wir nicht in obiger Geschichte hörten, wie egoistisch er ist, wie kein Eid ihm zu heilig ist, wenn er sich Personen entledigen will, die ihm lästig sind. Wir würden seinen Sündenverfall noch menschlich erklärlich finden, ein solches Maß von Schlechtigkeit würden wir in ihm nicht vermuten, wir würden nicht an einen Mord glauben können, wenn wir ihn uns nicht erklären könnten aus der doch in ihm vorhandenen Schlechtigkeit, die uns die Geschichte von Mariana offenbart, und die er so gut zu verbergen versteht. Nun wissen wir, daß seine Heiligkeit eine Scheinheiligkeit ist, daß es in seiner Seele dunkle Abgründe gibt, in denen sich häßliche Schlechtigkeit verbirgt und aus denen sie neu hervorgehen kann.

Ähnlich hat der Dichter Cressidas Charakter vorgezeichnet und uns ihren kommenden großen Fehltritt ahnen lassen.

Auch sie ist zu Anfang nicht gerade als schlecht hingestellt. Im Gegenteil, sie hat Anwandlungen echter Treue, die wir ihr für den Augenblick glauben. Ihr Schmerz beim Verlassen Trojas ist durchaus echt. In einem Monolog (I, 2) erfahren wir, daß sie Troilus liebt, wenn sie es auch verbergen will. Es ist wie bei Angelo mehr eine Sinnenliebe. Freilich, als ausgesprochen gut oder so übertrieben rechtschaffen wie den Statthalter in Meas., lernen wir sie nicht kennen. Die Vorzeichnung beginnt schon zu Anfang. Und immer sind's nur wenige kleine Züge, die, größer werdend, zu ihrer großen Verfehlung ausgehen. Ihre Unterhaltung mit Pandar über Troilus ist unzart, wenn auch von ihrem Standpunkt der Geheimhaltung ihrer Gefühle vor ihrem Oheim gerechtfertigt. Sie macht sich über ihren Jüngling lustig, verkleinert ihn gegenüber anderen Männern. Im folgenden Selbstgespräch zeigt sie sich gefallsüchtig und

geschickt, je nach Bedarf ihre Gefühle zu entschleiern oder zu verhüllen. III, 2 zeigt sie, daß sie ihre Theorie meisterhaft praktisch zu verwerten versteht. Sie entfaltet alle ihre Reize, bietet ihre ganze Verführungskunst auf, trotzdem doch Troilus schon gänzlich in ihrem Bann ist. Sie lockt ihn an, stößt ihn fort, treibt ihn zu neuen Beteuerungen, dann geht sie weiter, gesteht ihre Liebe zu ihm, bedauert, daß sie es gesagt und nimmt Abschied von ihm, um sich so eher in seine Arme zu werfen. Troilus wird ganz verwirrt. Hingerissen schwört er ewige Treue. Auch ihr ist bei der Wette der Treuschwur für den Augenblick ernst.

Sahen wir Cressida im Gegensatz zu Troilus mit ihren Gefühlen mehr spielen, mit ihnen kokettieren, so werden wir das Gefühl der Furcht für Troilus nicht los. Früher oder später muß der Augenblick kommen, der ihm Verderben bringend die Augen öffnet. Aber noch mehr als ihre Oberflächlichkeit lernen wir kennen. Aus Paris' (III, 1) Andeutungen entnehmen wir, daß Troilus nicht ihre erste Liebe ist. Sie hat schon Erfahrung, und als wir hören, sie muß zu den Griechen, da wissen wir, welches das Los des Troilus sein wird. Ihre Abschiedswehklagen gelten nur gegenwärtigem Genuß. Sie wird sich bald nach Ersatz umsehen, und als sie sagt:

A woful Cressid 'mongst the merry Greeks!

können wir nur lächeln.

Mit ihrer Übersiedelung ins Griechenlager beginnt für sie ein neuer Abschnitt. Es ist bezeichnend, daß diese erst IV, 5 stattfindet, V, 2 begeht sie die Untreue. So rapid schreitet sie vorwärts. Es ist, als ob sie nach Verlassen Trojas, des treuen Troilus, der sie vergötterte, jeden Halt verloren hat. Diomed ködert sie nicht mit Schmeicheleien, betet sie nicht an, to her own worth she shall be prized, und doch gibt sie sich ihm hin. Vielleicht ist es gerade dies brutal-befehlende, herrschsüchtige Benehmen des Diomed, der bei ihren Künsten des Abstoßens und Anziehens sagt

I do not like this fooling! (V, 2, 101),

das sie jetzt nach Genuß des willenlos in ihrer Macht befindlichen Troilus reizt.

Jedenfalls ist sie beim Einzug ins Griechenlager scheinbar eine andere geworden. In Troja war sie immerhin unbeachtet. Ihre weiblichen Künste der Koketterie blieben unbemerkt, da

Troilus sie für natürlichen Liebreiz hielt. Hier sieht sie sich gleich bei ihrem Eintritt ins bisher feindliche Lager von kritisch musternden, Verständnis zeigenden Blicken umgeben, abgeschätzt. Von dem ersten Eindruck, den die Griechen von ihr haben werden, hängt ab, was für eine Rolle sie spielen wird. Kein Wunder, daß sie sich im besten Licht zu zeigen glaubt, wenn sie kokett all ihre Reize der Bewunderung darbietet. Und sie erreicht ihren Zweck. Selbst der greise Nestor sagt ihr Schmeicheleien. Kaum angekommen, wandert sie schon von Mund zu Mund der Griechenfürsten.

In dieser als bloße, im 16. Jahrhundert übliche, Höflichkeit angesehenen Kußszene ist mehr als bloße Höflichkeit zu sehen. Wir sehen Cressida zum letzten Male vor ihrem großen Vergehen V, 2. So hat der Dichter die letzte Möglichkeit, ihren Charakter in der Richtung auf die Szene V, 2 vorzuzeichnen. Und wie meisterhaft! Vier Akte hindurch haben wir sie als oberflächlich und gefallsüchtig kennen gelernt, ihre Vorgeschichte mit Paris ließ uns ahnen, was diese Kußszene zur Gewißheit macht. Zwar wird sie sich noch an Troilus erinnern, aber schwächer und schwächer wird dies Andenken sein. Wie sie sich gleich mitten hinein ins Liebesleben der Griechenfürsten stellt, jeden einzelnen mit ihren Reizen auffordert, so wird auch ihr Lebenslauf sein. Diese Kußszene ist das Vorspiel zu ihrer Untreue.

So haben wir in Parallele zu Angelo gesehen, wie geschickt der Dichter oft nur mit Kleinigkeiten Charaktere auszeichnet. Nichts kommt überraschend, überall haben wir natürliche Entwicklung[1]).

Ähnlich sind auch die Szenen Meas. II, 4 und Troil. V, 2, wo Angelo Isabella zu überreden versucht, sich aber nicht verraten will, also oft zurückschreckt, endlich aber die Maske fallen läßt, und Cressida sich erst noch ablehnend dem Diomed gegenüber verhält, dann zusagt, die Zusage bereut und sich endlich seufzend dem ungestüm Drängenden ergibt. In beiden macht sich das Gewissen geltend. Auch Angelo zeigt sich in

[1]) Vgl.: From first to last she is consistent in levity of character, and her crowning act of faithlessness is but a true development of the traits outlined in the opening scene with Pandarus. (Arden-Sh. Troil. and Cress. XVII.)

zwei Monologen (II, 2 Schluß und II, 4 Anfang) der Schändlichkeiten seiner Absichten bewußt. II, 2, 170:

Having waste ground enough
Shall we desire to raze the sanctuary
And pitch our evils there?

Immer schwächer aber wird die warnende innere Stimme, bis die Leidenschaft ihn fortreißt II, 4:

I have begun,
And now I give my sensual race the rein.

Ebenso ergibt sich Cressida resigniert wider die bessere innere Meinung, ihren Fall verallgemeinernd

Ah, poor our sex! this fault in us I find,
The error of our eye directs our mind:
What error leads must err; O, then conclude
Minds sway'd by eyes are full of turpitude.

Des Troilus Worte IV, 4 gelten für beide, Angelo und Cressida:

But something may be done that we will not:
And sometimes we are devils to ourselves,
When we will tempt the frailty of our powers,
Presuming on their changeful potency.

Was die Verantwortlichkeit der beiden Sünder betrifft, so ist Angelo mit härterem Maß zu messen. Cressida spielt mehr mit ihren und anderer Gefühlen. Sie wird sich kaum der Tragweite und der Bedeutung ihres Schrittes für Troilus bewußt. Wie alle oberflächlichen, leichtlebigen Charaktere nascht sie, ein Schmetterling, von dem, was sich ihr bietet und hat keine Ahnung von der Tiefe eines Gemüts, etwa des Troilus, und der Größe wahren Seelenschmerzes. Angelo als berufener Richter und Hüter des Gesetzes hat und zeigt volles Bewußtsein für die Schwere seines Vergehens. Deshalb kann er auch bereuen, während Cressida, die echte Grisette, kaum weiß, was sie anrichtet. Zwar hat sie Gelegenheit gehabt, eine edle Seele studieren zu können, die sich ihr offen wie ein Buch darbot. Sie besitzt aber nicht die Geistesgründlichkeit, zum Verständnis durchzudringen. Mit der Gabe weiß sie wie mit einem fremdsprachlichen Buch nichts anzufangen. Sie blättert wie ein Kind, wahllos, und durch ein Mißgeschick zerreißt sie die Blätter mit den buntesten Bildern und den goldnen, so inhaltsreichen, ihr aber unverständlichen Lettern.

Ihr Schicksal aber bringt Angelo und Cressida näher. Beide, mit geistigen und körperlichen Vorzügen ausgestattet, gewähren der Versuchung immer mehr Raum, bis sie ihr ganz erliegen. Die auf Seite 53 angeführten Worte des Troilus gelten für sie. Damit kämen wir zur „Macht des Bösen“ über die Gemüter, einem Problem, das eine besondere Betrachtung erheischt.

Kehren wir nunmehr zu "Troilus and Cressida" zurück, so sind noch einige kleinere Züge und Ähnlichkeiten zu erwähnen.

So haben die Verleumder Thersites und Lucio Gemeinsames. Proben ihrer beschmutzenden Tätigkeit haben wir schon gehabt. Immerhin ist der Thersites bitterer, dafür hat er aber auch das Recht des Narren für sich. Lucios Bestrafung ist daher gerecht, da er aus bloßer Gemeinheit handelt. Thersites hat gewissermaßen das Privileg zu schmähen. Von ihm gilt das Wort:

Who can speak broader than he that has no house to put his head in? such may rail against great buildings. (Tim. III, 4, 63—65.)

Macht er sich zu lästig, nun so übt man auch die Strafe, die Narren empfangen, aus: man schlägt ihn. Lucio dagegen behauptet, ein Edelmann zu sein. Auf die moralische Depression, die in Meas. herrscht, wirft sein Benehmen ein starkes Licht. Beider Charaktere zeigen ungefähr die Summe aller in den Stücken vorhandenen Unsittlichkeit und Laster[1]). Daß sie vor den höchsten Personen nicht Halt machen, haben wir gesehen. Oft bewegen sie sich in denselben Ausdrücken oder Gedanken. Wie Lucio dem Angelo Unnatur vorwirft, so Thersites dem Patroklus über dessen Verhältnis zu Achill (V, 1). Über ekle Krankheiten reden beide[2]). Schadenfreude vereint sie. Kritiker sind sie ebenfalls. Wie richtig erkennt Thersites den Ulyss, der Agamemnon und Achill nach seinem Willen lenkt. Auch Lucio wittert hinter des Herzogs Abreise eine andere Absicht als die angegebene. Über sich und andere urteilen sie oft richtig, wenn auch immer sehr scharf. Feig sind sie auch. Thersites in der offenen Schlacht V, 4 und 7. Wie hier der

[1]) Vgl. Dowden VII . . . "Thersites, whose mind is made up of the scum of the foulness of human life".

[2]) Vgl. auch Timon IV, 3.

Narr davonläuft, so kriecht Lucio V, 1 zu Kreuz, als er in dem Mönch seinen Herzog erkennt. Seine Angst um sich zeigt sich darin, daß auf sein Anstiften Pompejus und die Kupplerin verhaftet sind. Aber Lucio und Thersites unterscheiden sich auch. Lucio ist längst nicht so bitter und sarkastisch veranlagt. Auch hat er Respekt vor der ihm unbegreiflichen Reinheit und Hoheit der Isabella (I, 4). Sodann verliert er seinen Humor nicht. Als es ihm V, 1 an den Kragen geht, sucht er mit dem Herzog noch zu scherzen (V. 520—521). Thersites, von Gift und Galle überfließend, ist kein Spaßmacher und Possenreißer (wie Max Wolff sagt). Hinter seinen faulen Reden steckt als tiefer Sinn die Kritik der ganzen Gesellschaft.

Casca verdient in gewissem Sinn hierhergestellt zu werden.

In Meas. liegt die Narrenrolle bei Pompey, der ein zunftmäßiger Kollege des Pandar ist, dem aber wieder das Bittere fehlt, der sein Tun und Worte mit Humor würzt. Pompey übt sein Amt des Gewinnes wegen aus. Er ist harmloser als Pandar, der seine leibliche Nichte verkuppelt, weil ein Prinz um sie wirbt[1]).

[1]) Dem Pandar ähnelt Polonius.

Wenden wir uns nunmehr zu dem mit Meas. eng zusammenhängenden **Hamlet**. Der innere Zusammenhang von Haml. und Meas. ist der auffälligste und schon immer bemerkt[1]) Einige Punkte hatten wir schon vorweggenommen, so z. B. daß sich die Atmosphäre dieses Stücks sowie seine Personen an Unerquicklichkeit an Meas. anreihen. Über Hamlets labiles psychisches Gleichgewicht und seine sonstigen Beziehungen zu Claudio ist gesprochen worden. Betrachten wir nunmehr die Charaktere.

Hamlet gehört wie der Herzog zu den Personen, die vom Schicksal eine Aufgabe zuerteilt erhalten. Wichtig ist die Betrachtung, wie sie diese zu lösen suchen. Darin zeigt sich der Unterschied ihrer Charaktere, die doch wieder viel Gemeinsames haben. Hamlet verzögert bekanntlich die Handlung bis zum Schluß durch seine vielen Reflektionen. Er ist

---

[1]) Herford sagt: The play (Meas.) is linked very closely both with All's Well and with Hamlet. And Hamlet was undoubtedly completed The affinities with 'Hamlet' lie less in the characters than in the moral atmosphere. (Among many interesting detailed parallels we may note: Isabel's indictment of man 'dressed in authority', and Hamlet's 'the insolence of office'; Claudio's and Hamlet's dread of the 'something after death'. And Isabel, like Hamlet, has to 'repel the insinuation that her righteous anger is the voice of madness' [V, 1. 50]). Both plays are pervaded by an oppressive consciousness, new in Shakespeare, of the might of evil; the state of the world is something rotten, and those who would better it are paralysed by inner flaws of mind or will. Denmark is out of joint, and Vienna a sink of vice; the duke and Hamlet alike recognise, and alike seek to evade, the reformer's task. Hamlet groans and procrastinates; the duke quietly appoints a deputy, and the deputy, a saint among sinners, is made a sinner by a saint. In both Hamlet and the duke, it may be added, different critics have discovered resemblances to the bustling Solomon who had, perhaps, just taken his seat upon the English throne.

unfähig, eine aufgegebene Arbeit schnell zum Abschluß zu bringen, da er zu viel das Für und Wider erörtert und kurz vor der Ausführung wieder durch neue Bedenken abgelenkt wird. Daß es ihm nicht an Mut fehlt, haben wir schon gesehen[1] [2]), allerdings erkannten wir ihn auch als momentane Aufwallungen. Aber er beweist ihn später auch (Seeräuber). Solch plötzlich über ihn hereinstürmende Geschehnisse, die seinen Geist erregen, lassen ihm keine Zeit zum vielen Bedenken. Ein Werkzeug der Tat wird ihm förmlich in die Hand gedrückt und er zeigt sich als Mann der Tat. Man beachte nur seine Erregung, die zu Taten drängt, bei der Erscheinung des Geistes, bei der Inszenierung des Schauspiels, seine Tat auf der Fahrt nach England, auch die schnelle Annahme der Herausforderung des Laertes. Wie schnell hat er die Maske des Wahnsinns als Mittel zum Zweck erkannt und angenommen. Handelt es sich dagegen um eine Tat, die Zeit zur Ausführung braucht, so versagt er doch. Und Zeit braucht die Bestrafung des Claudius, es ist unmöglich für Hamlet, gleich ohne Überführung vor andern (Schauspiel, seine Mutter, Horatio) und bei eigner größter Lebensgefahr —, verbunden damit wäre das gänzliche Mißlingen des Racheplans —, einen wohlbewachten König niederzustoßen. Eine reflektorische Natur, vor eine Aufgabe gestellt, die wohl erwogen sein muß, um sie in den Augen der Welt wie vor sich zu rechtfertigen, erliegt er ganz dem Hang, das Für und Wider bis in die kleinsten Eventualitäten zu erwägen.

He carries on the stream of his dispose. (Troil. II, 3, 173.)

Er ist eben kein Mann der Tat; wenn er sich zu ihr emporschwingt, so geschieht es nur in fieberhafter Erregung, wenn's bitterste Not gebeut, wenn das plötzliche Erfordernis

---

[1]) Dowden sagt: Hamlet's intellectual subtlety sees every side of every question, thinks too precisely on the event, considers all things too curiously, studies anew every conviction, doubts of the past, interrogates the future; it delights in ironically adopting the mental attitudes of other minds; it refines contempt into an ingenious art; it puts on and puts off a disguise; it assumes and lays aside the antic disposition, it can even use frankness as a veil. — Hamlet the subtle is pre-eminently a critic — a critic of art, a critic of character, a critic of society, a critic of life, a critic of himself. (Arden-Sh. Haml. Edw. Dowden XXV f.)

[2]) s. S. 44.

den ganzen Gedankenapparat gleichsam ausschaltet. Seine Geisteskräfte sind natürlich überfein geschult an metaphysischen Dingen. Den Grund der Dinge sucht er im Urgrund aller Dinge. Jedes Erlebnis gibt ihm Gelegenheit, seinen Geist über alle Schranken weg zu setzen, er tummelt ihn am liebsten in den ‚Gefilden, aus deren Bezirk kein Wanderer wiederkehrt'. Da er von Unbekanntem keine Antwort erwarten kann, ist er unbefriedigt, oder gibt sie sich selber, gemäß der augenblicklichen Stimmung. Er beweist großen Scharfsinn und ist sich über seinen eignen Fehler wohl klar. Eben noch will er with wings as swift as meditation or the thoughts of love, may sweep to my revenge (I, 5, 30) sich zur Tat aufschwingen, da fühlt er doch schon den inneren Zwiespalt, die Ironie des Schicksals, ihn vor eine solche Aufgabe zu stellen, die eine klare, tatkräftige Natur erfordert, da er seine Ungeeignetheit kennt.

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right! (I, 5.)

Er weiß im voraus, daß nach Verlauf der ersten großen Erregung die Überlegung ihm die Hände binden wird. Nur in der Aufwallung kann er tätig sein. Das meint er auch, wenn er III, 4 dem wiedererscheinenden Geist zuruft:

Do you not come your tardy son to chide,
That, lapsed in time and passion, lets go by
The important acting of your dread command?

Die Gelegenheit der ersten Erregung, die ihn zur Ausführung fähig gemacht hätte, hatte er versäumt. Nur sie kann ihn zu Taten bringen.[1]) V, 2 sagt er:

Rashly,
And praised be rashness for it, let us know,
Our indiscretion sometimes serves us well,
When our deep plots do pall.

Als seinen Fehler erkennt er, daß er sich dem ‚Strom seiner Stimmung' zu bereitwillig überlassen hat. Als er bei der Herausforderung des Laertes sein Ende ahnt, und Horatio zu ihm sagt:

If your mind dislike anything, obey it,

antwortet er in Erkenntnis dieses seines Kardinalfehlers

Not a whit, we defy augury.

---

[1]) s. Monolog II, 2 Schluß.

Im Herzog werden wir nun eine Fortsetzung, auch Fortschritt, zu Hamlet erkennen können. Auch er ist ein Denker, auch er grübelt über den Wert des Lebens nach. Auch sein Handeln bestimmt sein Denken. Er findet es tyrannisch, wenn er, der doch durch freie Gewährung der Sünde gleichsam Vorschub geleistet hat, sie durch rigoroses Einführen des harten Gesetzes bestrafen wollte. Er überläßt deshalb seinem Statthalter diese Aufgabe, sich zurückziehend.

Hamlet und der Herzog sehen sich einer Aufgabe gegenüber, die sie zu erfüllen haben. Wie Hamlet sich ihrer entledigt, haben wir gesehen, die Art, wie der Herzog vorgeht, werden wir nun betrachten. Zunächst besteht schon von vornherein ein prinzipieller Unterschied dieser Frage. Hamlet wird wie Brutus aus seiner Ruhe durch die ‚heranstürmenden Ereignisse' aufgeweckt. Der Boden ist aber bei beiden schon bereit. Brutus sagt I, 2:

Vexed I am
Of late with passions of some difference,
(Conceptions only proper to myself.)

Doch aber ist die beabsichtigte Krönung Cäsars, ist ein Cassius nötig, der ihn aus seiner beschaulichen Ruhe weckt. Hamlet wird ebenfalls erschreckt durch den plötzlichen Tod seines Vaters und die so kurz darauf folgende Heirat seiner Mutter. Aber von außen, nicht aus eigner Überlegung heraus, erhält er den Auftrag. So ist er mit Brutus zusammenzustellen. Die ‚heranstürmenden Ereignisse', um das Wort noch einmal zu gebrauchen, wecken zwar auch den Herzog. Er erkennt die Größe, die Gefahr, die das alle Schichten der Gesellschaft verseuchende Laster hat. Aber einer Anregung von außen, wie bei den ersten beiden, braucht es bei ihm nicht. Seine Pflicht und Auftrag erwächst ihm aus eigner Überlegung. Darin unterscheidet er sich von Brutus und am meisten von Hamlet, dem diese Selbsterkenntnis fehlt. Hamlet muß getrieben und, ein Säumiger, gemahnt werden. Während Brutus und Hamlet erst zu Beginn des Stücks ihre Aufgabe, der ihr ganzes Sinnen und Trachten gewidmet sein soll, erfahren, tritt der Herzog mit dem fertigen, wohlerwogenen und in seiner Ausführung bedachten Entschluß hervor, so gleich die Handlung in medias res versetzend. Nur Angelo entspricht in der Beziehung Hamlet. Ihm kommt auch von außen die Einwirkung, die sein bisheriges Leben stört.

Wir kommen zur Betrachtung, wie sie sich der Aufgabe gegenüber benehmen. Hamlet sucht immer ‚Gründe, die sichrer sind'. Solch Unentschlossenheit, wie er zeigt, kennen aber die anderen Personen nicht. Brutus handelt sofort so, wie ihm sein Gewissen vorschreibt, der Herzog hat auch kaum den Gedanken gedacht, als sein Entschluß schon gefaßt ist. Hamlets Entschluß muß sich dagegen immer neuen Erwägungen gegenüber ändern.

Wir müssen nun nach dem tieferen Grund fragen, weshalb Hamlet immer wieder die Tat aufschiebt. Wir wissen, er handelt am liebsten und sichersten, wenn er leidenschaftlich erregt ist. Dann ergreift er the instant by the forward top (All's V, 3, 39). Äußere Umstände, die Bewachung des Königs, und das Herbeischaffen von weiteren Beweisen für Claudius' Schuld ermöglichen keine sofortige Tat.

I'll have grounds
More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

So vertröstet er sich. Aber, als der Plan so überaus gut gelingt, als er sich in größter freudiger Erregung über die Überführung befindet, da denkt er gar nicht an seine blutige Aufgabe. Im Gegenteil! Es ist, als habe er nur am Gelingen seines Streichs die reinste Freude, als sei ihm diese Selbstzweck von vorherein gewesen. Wir haben hier den Höhepunkt, den Wendepunkt. Denn, war er bis jetzt gefahrlos sich selbst überlassen, jetzt hat er sein Leben zu wahren, eine doppelte Aufgabe, die bisherige und die, sich ihr zu erhalten. Das ist ihm gar nicht unlieb, er kann doch seine Gedanken von dem ersten ab- und dem zweiten zulenken, ohne sich den Vorwurf machen zu müssen, die erste, blutige Aufgabe zu versäumen, da er ja, wenn er sein Augenmerk auf seine Erhaltung richtet, indirekt die erste, wenn auch nicht fördert so doch aufrecht erhält. Er freut sich über die zweite, die eine willkommene Ablenkung bedeutet, nachdem doch kein Grund zur Aufschiebung mehr vorliegt, seit die Überführung gelang. III, 4:

There's letters seal'd: and my two schoolfellows,
Whom I will trust as I will adders fang'd,
They bear the mandate; they must sweep my way,
And marshall me to knavery. Let it work;
For 'tis the sport to have the enginer
Hoist with his own petar: and 't shall go hard

But I will delve one yard below their mines,
And blow them at the moon: O, 'tis most sweet
When in one line two crafts directly meet.

Welches ist nun der tiefere Grund dieser Freude an neuem Aufschub? Objektiv betrachtet liegt doch keiner vor: denn wenn wir seinen ersten, Erlangung von mehr realen Beweisen, auch gelten lassen: der Plan mit dem Schauspiel ist gelungen, worauf er so lange gehofft, und auf dessen Ausgang sein Handeln er verschoben hat, ist eingetreten — und er handelt nicht! Hören wir ihn III, 2 selbst sagen:

now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on.

Er erkennt die Sachlage richtig, fährt aber fort:

Soft! now to my mother.
O heart, lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom:
Let me be cruel, not unnatural:
I will speak daggers to her, but use none.

Er lenkt so seine Gedanken auf das Nächste, die gebetene Unterredung mit seiner Mutter. Sich wohl der Worte des Geistes I, 5 erinnernd, nach denen er seine Mutter schonen soll, verschafft er sich hier den Genuß, als sei er durch eignen Entschluß von einer Orest-Rolle abgekommen, sich damit über seine Pflicht hinwegtäuschend, so daß der Geist erst mahnen muß.

Hier haben wir den tieferen Grund. Nicht nur, daß ihm der blutige, lang vorzubedenkende Auftrag bei seinen Gedanken über den Tod überhaupt zuwider ist (vgl. III, 3, wo er den König nicht im Gebet erstechen will); die Aufgabe ist ihm auch lästig, sie ist ihm Pflicht. Darin besteht der große Unterschied zum Herzog, der aus eigner Ansicht zu Entschlüssen kommt und mit denselben harmoniert, sie unbeirrt zum Ende führt. Hamlet, der bis dato in beschaulicher Ruhe seinen Studien in Wittenberg gelebt hatte, ist diese Ruhe genommen, er ist das Werkzeug einer andern Macht geworden, die sein Handeln bestimmt; alle seine Gedanken müssen sich mit einem Gegenstand beschäftigen, der ihm in innerster Seele zuwider ist. Er stößt zwar reuelos Polonius nieder und übergibt Rosenkrantz und Güldenstern statt seiner dem Verderben. Aber solche Taten geschehen nur, wenn sie nicht lang vorbereitet sind, in der Erregung des Augenblicks, wenn die Not es

gebeut. Lästig ist ihm dieses Geführt- und Bestimmtwerden. Er ist nicht mehr der freie Herr seiner eigenen Entschlüsse. Er ist bevormundet. Dieses barbarische Blutgesetz ist auch keine Richtschnur für das Handeln eines so modern Denkenden [1]), eines Metaphysikers.

---

[1]) Wir haben nun auch hier wieder Meas. als Fortsetzung dieser Idee. Warum wird am Schluß Angelo begnadigt? Neben vielen augenfälligen, anderen Gründen ist es dieser: der Herzog ist der Träger der Shakespeareschen Idee, die Auslegung des alten Wüstengesetzes, das aller Zivilisation und christlichem Wort „Liebet eure Feinde" Hohn spricht, in christlichem, menschlichem Sinn. Wir haben den Kernpunkt von Meas. hier berührt. Wie vielfach ist gerade dieser unverstanden geblieben, und, weil man sich nicht tiefer um das Verständnis bemüht hat, war man mit dem abfälligen Urteil schnell fertig: „der Schluß befriedigt nicht; er entspricht nicht dem Titel, der anders heißen müßte". Weil das Stück dieses Schlusses halber unter den „Comedies" in der ersten Folio erscheint, sagte man auch: „Shakespeare hatte die Absicht, Komödien zu schreiben. Es gelang ihm aber nach Hamlet nicht mehr." Solche und ähnliche Auffassungen spuken in den meisten Shakespeare-Erklärungen. (Vgl. G. Brandes, Sh. S. 566: Seiner Art nach müßte ein solches Drama schließlich das beim Zuschauer wachgerufene Verlangen nach Gerechtigkeit auf irgend eine Weise befriedigen. Die Shakespearesche Truppe bedurfte jedoch eines Lustspiels und es war vielleicht auch nicht klug, vielleicht gewagt, die Frage wegen der verdienten Strafe für Sittlichkeitsheuchelei auf die Spitze zu treiben.) Nein! Das alte Buchstabengesetz, unter dem der moderne Hamlet seufzt, ist in Meas. modern gelöst. Der Schluß, den viele flach finden, die Gerechtigkeit fordern, haben ihn in seiner Größe gar nicht verstanden. V, 1:

'An Angelo for Claudio, death for death!'
Haste still pays haste, and leisure answers leisure;
Like doth quit like, and measure still for measure.

Diesem Urteilsspruch liegt ein Doppelsinn unter. Für sein Vergehen der Verführung hat Angelo schon gesühnt dadurch, daß er eben Mariana geheiratet hat, für die moralische Verworfenheit, die er gezeigt hat, ist er genug bestraft durch seine öffentliche Bloßstellung, die ihn, den um seinen Ruf so sehr besorgten Mann, doppelt hart trifft, durch seine Gegenüberstellung mit den gemeinsten Verbrechern (der unverbesserliche Mörder und gänzlich verkommene Barnardine wird begnadigt!). So bleibt nur noch übrig, für den erlassenen Hinrichtungsbefehl, der Claudio betraf, Angelo zu bestrafen. Das drückt obiger Spruch aus. Nicht zu vergessen ist auch und zu erwähnen, daß Angelo wirklich bereut, schon IV, 4! Im Urteilsspruch liegt nun der Doppelsinn: An Angelo for Claudio! Da der

Die Ausführung dieses Blutgesetzes ist Hamlet übergeben, der sich unfähig dazu fühlt. Eine lästige Pflicht ist ihm auferlegt. A burden is laid which he is not able to bear (Dowden V), d. i. das Goethesche: „Er stellt eine Seele vor, auf die eine Tat gelegt ist, der sie sich nicht gewachsen fühlt." Wir könnten dieser Tatsache einen fatalistischen Zug abgewinnen. Im Grund liegt der springende Punkt aber wieder im Charakter, der einer gegebenen Aufgabe gegenüber frei handelt. Daß Hamlet zu anderen Resultaten kommt als der Herzog, gereicht ihm zum Verderben.

„Frische Tatenlust erfüllt ihn nicht, nur die Pflicht, zu der der Geist des Ermordeten ihn aufgerufen, treibt ihn zum Handeln, wobei seine Bedenklichkeit ihm immer wieder im Weg steht"[1]). So greift er freudig nach Auswegen, nach solchen suchend, findet er sie bald, und als sie nach der Schauspielszene erschöpft sind, ist er froh, von außen neue zu bekommen. Der Geist muß sogar mahnen kommen! Infolge seiner grüble-

---

Herzog Claudio gerettet hat, dieser also gar nicht getötet ist, kann nach dem doppeldeutigen Spruch formell auch Angelo am Leben bleiben. So bringt er das starre Gesetz von „Auge um Auge, Zahn um Zahn" zu versöhnendem Ausklang. Wer etwa noch glaubt, eine blutige Gerechtigkeit sei nötig, um einen „befriedigenden" Schluß zustande zu bringen, dem sei noch gesagt: Kann es einen erhebenderen Schluß geben als diesen, wo die Macht der alles verzeihenden Liebe und Gnade, der alle Schwächen menschlich verständlich sind (vgl. des Herzogs Worte: but that frailty hath examples for his falling, I should wonder at Angelo. III, 1, 188), siegreich triumphiert über mittelalterlich, ja alttestamentlich barbarische Auslegung eines Blutgesetzes? Kann endlich nicht die Begnadigung des Angelo durch solch autonomes Gewissen, wie das des Herzogs, für diesen am eindringlichsten sein? Er, der immer nur am Buchstaben klebend, den Geist des Gesetzes vergaß, der nie bedachte, daß nicht durch rigorose Erfüllung des Worts dem Recht Genüge geschieht, daß in des Richters Hand Vergeltung und Begnadigung gelegt sind? Wenn gerade an ihm eine ideale Rechtsprechung vorgenommen wird? Eine Rechtfertigung der Begnadigung Angelos findet sich an andrer Stelle bei Shakespeare. Es heißt L's. L's. L. I, 1:

152 For every man with his affects is born,
Not by might master'd but by special grace.

Und endlich, ist das nicht wieder demütigend für ihn, wenn er erkennt, auf welch falschem Weg er sich befunden hat? Wir sehen wiederum Meas. als Fortsetzung eines Hamletproblems. Zurück zu ihm.

[1]) M. M. A. Schröer, Beiträge z. neueren Philol., 1902.

rischen Natur ist er nicht zur blinden Ausübung der Blutrache geeignet. Das viele Zaudern, Bedenken, Erwägen läßt keinen Draufgänger aus ihm werden, wie es später etwa Laertes ist. Ein drohendes, mahnendes Gespenst ist der ihn vorwärts treibende Geist; ganz anders als beim Herzog in Meas., der mit eigenem starken Pflichtbewußtsein ausgestattet ist. Er gehört auch mit zu den Naturen, die Shakespeare mit einer Weichheit des Gefühls ausgestattet hat.

Betrachten wir solche Charaktere, indem wir nachholend den Herzog von Meas. mit Hektor aus Troil. in Parallele stellen.

Des Herzogs Grund, sich von der Leitung der Staatsgeschäfte zurückzuziehen, war der gewesen, daß er sich schuldig fühlte[1]) an dem Anwachsen der in Wien herrschenden Unsittlichkeit. Tyrannei wäre es, wenn er nun plötzlich die Strenge des Gesetzes entfalten wollte.

— — — — Therefore indeed, my father,
I have on Angelo impos'd my office,
Who may, in the ambush of my name, strike home,
And yet my nature never in the fight (I, 3)
To do in slander.

Darin liegt ein Zug der Weichheit, ein Ausweichen vor Schwierigkeiten. Aus gerechten, redlichen Gründen entspringend, dürfte er doch nicht die Eigenschaft eines Herzogs sein. Als wichtig erkennen wir ferner das Vermögen des Herzogs, die Dinge vernünftig zu wägen, sie von mehr als einem Gesichtspunkt aus zu betrachten. Diese Fähigkeit besitzt auch Hektor, wie wir in II, 2 sehen. Er ist ein vernunftbegabter Mann. Ihn, den Tapfersten der Tapfern, kann Troilus' Vorwurf der Feigheit nicht treffen. Die Vernunft lehrt ihn, Helena auszuliefern; und wie der Herzog solchen Gründen folgt, so bietet Hektor alles auf, um seine für recht und vernünftig erkannte Ansicht durchzusetzen. Allerdings stößt er auf den heftigsten Widerstand beim leidenschaftlichen Bruder Troilus. Leicht weist er

[1]) Sith 'twas my fault to give the people scope,
'Twould be my tyranny to strike and gall them
For what I bid them do: for we bid this be done,
When evil deeds have their permissive pass
And not the punishment. (I, 3, 35—39.)

das Unlogische in dessen Reden nach, er erkennt den Einfluß „wilden Blutes heißer Leidenschaft“ in der Brüder Reden.

Aber Hektor ist inkonsequent, und das gereicht ihm zum Verderben. Er ist eine weiche Natur wie der Herzog, beharrt aber nicht wie dieser auf dem von der Vernunft gewiesenen Wege. Trotz dem für recht Erkannten sagt er II, 2:

Yet ne'ertheless,
My spritely brethren, I propend to you
In resolution to keep Helen still,
For 'tis a cause that hath no mean dependance
Upon our joint and several dignities.

Er gibt nach, weicht aus. Bei der Weichheit seines Gemüts ist ihm ein Zerwürfnis mit den Brüdern zuwider, seine Ehrsucht, seine schwache Stelle, steht auf dem Spiel. Entgegen dem, was er für vernünftig gehalten hat, handelt er. Er ist inkonsequent, und das bringt ihn zu Fall. Hektor ist maßlos großmütig. Er hält es unter Manneswürde, schwache oder ermattete Krieger zu töten, gleichsam abzuschlachten. Dabei sei kein Ruhm zu haben.

For Hector in his blaze of wrath subscribes
To tender objects, (IV, 5, 105—106.)

Nestor schildert ihn, zu ihm sprechend IV, 5

When thou hast hung thy advanced sword i'the air,
Not letting it decline on the declined,
That I have said to some my standers by
'Lo, Jupiter is yonder, dealing life!'

Auch hier steht seine Ansicht im Gegensatz zu der des Troilus'. V, 3

Troil.: When many times the captive Grecian falls
Even in the fan and wind of your fair sword,
You bid them rise, and live.
Hector: O, 'tis fair play.
Troil.: Fool's play, by heaven, Hector.
Hector: How now! how now! — — — Fie, savage, fie!
Troil.: Hector, then 'tis wars.

Diese gefährliche Großmut, aus der Weichheit seines Charakters entspringend, wird sein Tod, als er sie Achill gegenüber ausübt, der seinerseits keine kennt. Wir finden sie bei Brutus, als er stolz Antonius unbeachtet und unbewacht läßt, der solche Großmut gleichfalls schlecht lohnt. Wie Hektor hält er den von der Vernunft gewiesenen Weg nicht ganz inne, als er II, 1 für die Schonung aller außer Cäsar eintritt. Er schreckt vor

der äußersten Konsequenz zurück und muß erkennen, daß für solch weiche Naturen die Welt zu hart ist. Die größte Inkonsequenz und Nichteinhalten des Pflichtverbots haben wir bei Hamlet gefunden. Auch beim Herzog finden wir sie. Wie oben schon erwähnt, führt er das Gesetz nicht selbst durch, er läßt es aber gar nicht mal zur Anwendung kommen. Freilich leitet ihn wieder Vernunft. Er bereitet Claudio zum Tode vor, wir müssen also sein Einverständnis annehmen mit dem Urteil. Sowie er aber von Angelos Forderung Isabella gegenüber hört, setzt er alle Hebel zu ihres Bruders Rettung in Bewegung. Wie Hektor schont auch er alle. Selbst der gottlose Barnardine wird begnadigt.

Das Gemeinsame, was aus diesen Ausführungen hervorgeht, ist ein großes Problem. Brutus wie Hamlet und der Herzog, auch Hektor dazugerechnet, diese vier haben einen Auftrag, eine Pflicht und Berufung. Hektor wie der Herzog machen Front gegen die sich immer mehr ausbreitende moralische Fäulnis, die die Gemüter trübt und nicht logisch denken läßt. Hamlet will das zerrüttete Dänemark, Brutus das gefährdete Rom retten und aufrütteln. Dem Herzog erwächst aus seiner Pflicht der Kampf gegen Angelo und damit kommen Brutus, Hamlet und er näher zusammen. Hektor hat immer mit einer Allgemeinheit zu tun, deren Grundsätze sich auch in einer Mehrheit, Troilus und Paris, niederschlagen. Die anderen drei kämpfen gegen eine Persönlichkeit, die in Cäs., Haml. und Meas. gleich ist, gegen den obersten Richter, der die Schranken durchbrochen hat, die der gesunde Menschenverstand dem Lenker der Gesetze gezogen hat. Überall sehen wir Mißbrauch der Gewalt, die ihnen verliehen ist, die Großen der Erde ausüben. Cäsar genügt die erreichte Höhe nicht, er will sich zum Imperator machen lassen. Claudius hat seinen Bruder getötet und dessen Weib geheiratet, um selbst herrschen zu können. Brutus und Hamlet kämpfen gegen Herrschsucht. Angelo mißbraucht die Gewalt, die er als oberster Richter über Leben und Tod der Untertanen hat, zu eigenem Genuß. Hamlet allein, haben wir gesehen, empfängt seinen Auftrag von außen, die andern sind verstandesgeübte Männer, berufen, Politik zu treiben. Alle vier aber sind, wie wir sahen, inkonsequent. Hektor läßt sich umstimmen und tut seiner Vernunft zum Trotz das Gegenteil von dem, was sie ihm rät. Ihm

gleich kommt Hamlet. Hätte er seine Pflicht nicht von außen aufgelegt bekommen, würde er nicht beständig gemahnt, so hätte er den Kampf auch schon längst aufgegeben, wozu er so schon fast bereit ist. Brutus führt ihn gegen Cäsar durch, er sieht aber nicht, daß er da nur eine Person trifft, das von ihm als Unrecht Erkannte aber in deren Subjekten weiter lebt. Er hat das Unkraut nur über der Erde abgerissen, das, fest in seinen Wurzeln, neue Blätter und Früchte zeitigt. Es war ein Fehler, daß er nur das Haupt traf, die Glieder aber leben ließ. Der Herzog führt den Kampf gegen Angelo am konsequentesten. Er wartet und läßt ihn sich erst im eignen Netze fangen, ehe er ihn entlarvt. Freilich gegen das vielköpfige Ungeheuer moralischer Verderbtheit, das alle Schichten der Gesellschaft mit seinem giftigen Atem verseucht hat, muß er wie Hektor die Waffen strecken.[1])

Eine Maßnahme gegen die Unsittlichkeit aber, auf deren Bekämpfung doch die Fabel des Stückes sich aufbaut, finden wir nicht. So enthält Meas. noch etwas Ungelöstes, so fein auch gegen den ungerechten Richter der Kampf geführt ist. Solch ein Kampf gegen eine ganze Gesellschaft ist eben ein eigen Ding. Angelo macht sich ja frisch ans Werk, und wenn irgend einer, dann ist er dazu berufen. Kein andrer hat solchem Laster gegenüber die nötige Objektivität bewahrt. So scheint es aber nur, denn ist diese ganz unnatürliche Enthaltsamkeit nicht ein ganz subjektives Verhalten dem Übel gegenüber? Aber er soll es ausrotten, er verachtet es von allen am meisten, also ist er doch am geeignetsten? Nein, denn statt über dem Kampf als Richter zu stehen, steht er mitten drin, er ist Partei. Ein Spruch von ihm ist also kein objektives Urteil. So ist der Herzog voll berechtigt einzugreifen. Er, der

[1]) Ein wenig mehr wie in Troil. sehen wir ja getan. Lucio wird am Schluß bestraft, er muß eine Dirne, die er besucht hat, heiraten. Doch ist dieses kein eigentlicher Akt zur Einschränkung des Lasters. Bei der Begründung des Urteils wird gesagt: V, 1

530 Slandering a prince deserves it.

Es ist nur eine Strafe für ein einzelnes Vergehen, ferner nur eine folgerichtige Anwendung des in Meas. herrschenden Gesetzes: Entehrte Frauen müssen zur Rehabilitierung geheiratet werden, so Claudio die Julia, Angelo—Mariana, der Herzog, wenn man will, die in Fährlichkeiten gebrachte Isabella, und Lucio die Dirne.

jedes Ding von zwei Seiten betrachtet, ist der berufene Richter. Die Inkonsequenz im Vorgehen finden wir auch bei Angelo, was hier erwähnt werden mag. I, 2 unterhalten sich Kuppler Pompey und Kupplerin Overdone über seine Maßnahmen, das Übel mit Stumpf uud Stiel auszurotten.

Pomp.: All houses in the suburbs of Vienna must be plucked down.
Overd.: And what shall become of those in the city?
Pomp.: They shall stand for seed: they had gone down too, but that a wise burgher put in for them.

Das ist schon ein großer Fehler und ein großes Mißverhältnis, wenn er auf der einen Seite, wie wir in derselben Szene hören, den Buchstaben des Gesetzes ausführen will, auf der andern solche Zugeständnisse macht. Das kann dem Mönch-Herzog nicht verborgen geblieben sein und so sind seine Schritte zur Beaufsichtigung Angelos wieder gerechtfertigt.

Versagt der Herzog bei der Durchführung seiner Pläne gegen die Gesellschaft, so ist doch sein Vorgehen gegen Angelo richtig und erfolgreich. Ähnlich Hamlet, wenn man sein Schwanken gegenüber der Tat gegen den König betrachtet und dann sein konsequentes Handeln und zu Gericht sitzen über seine Mutter. Brutus ist es nicht gegeben gegen eine Gesellschaft zu kämpfen. Ihm widerstrebt es wie den andern, so blutig vorzugehen. Gegen einen, Cäsar, bleibt er konsequent. Auch bei Hektor können wir dies konstatieren. Einem großen Übel gegenüber versagt sein Widerstand. Dafür bleibt er dem nun als Richtschnur Erkannten, dem Kampf für Helena, treu. Keine Bitten der Gattin oder der ihm Tod weissagenden Schwester Cassandra, auf deren Worte er doch II, 2 gehört hat, können ihn V, 3 von seiner Absicht, zu kämpfen, abhalten.

Indem wir die bis jetzt behandelten Personen noch weiter betrachten, bemerken wir noch ein anderes Motiv.

Brutus war Cäsars bester Freund. Er opfert dessen Leben dem Wohl des Vaterlandes. Er erkennt, soll Roms Freiheit bestehen, so muß Cäsar fallen. Seine persönlichen Gefühle muß er auf dem Altar des allgemeinen Wohlergehens zum Opfer bringen. Das ist ihm außer allem Zweifel. So adelt er zugleich ruchlose Tat II, 1:

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius.
We all stand up against the spirit of Caesar;

And in the spirit of men there is no blood:
O, that we then could come by Caesar's spirit
And not dismember Caesar! But, alas,
Caesar must bleed for it! And, gentle friends,
Let's kill him boldly, but not wrathfully;
Let's carve him as a dish fit for the gods,
Not hew him as a carcass fit for hounds:
And let our hearts, as subtle masters do,
Stir up their servants to an act of rage,
And after seem to chide 'em, This shall make
Our purpose necessary and not envious.

Die Politik geht ihm über die Gründe, die ihm die persönlichen Gefühle vorschreiben würden. Unpersönliches bestimmt sein Handeln, unbeirrt von sittlichen Bedenken. Verfolgen wir dies Motiv weiter, so werden wir eine aufsteigende Linie verfolgen können, oder vielmehr die Darstellung dieses Problems von den verschiedensten Seiten bis zur völligen Umkehrung. Hektor und Hamlet bilden die Übergänge, im Herzog haben wir den entgegengesetzten Pol. Bei Hektor tritt die Politik oder das Unpersönliche in der Maske des Ehrgeizes, der Ruhmsucht auf. Ihre Vertreter sind Paris und Troilus mit der Ansicht, die Griechen hätten eine Verwandte ihnen geraubt, so sei es nur billig, wenn sie Helena behielten. Dazu haben sie egoistische Gründe. Wolle man ferner die schöne Griechin ausliefern, so hätte man solche Ansicht schon bei ihrer Ankunft äußern müssen. Jetzt würde man feige erscheinen. Das ist die trojanische Politik, der auch Hektor, da er seit Erscheinen der Griechen gegen diese gekämpft hat, auch noch nie Widerspruch geäußert hat, dient. Nun aber lassen ihm ethische Bedenken keine Ruhe mehr. Warme Worte findet er. Er weist auf die vielen Toten hin, die schon für dies Weib gefallen sind, auf das doch so nutzlos vergossene Blut. Er wägt Preis und Gegenstand und findet II, 2

she is not worth what she doth cost the holding.

Er weist auf die Naturgesetze hin:

Nature craves
All dues be render'd to their ownes,

er appeliert ferner an die Heiligkeit der Ehe, keine anderen Gründe könnten das Faktum aus der Welt bringen, daß diese verletzt sei, und das widerspräche der natürlichen Ordnung.

the moral laws
Of nature and of nations speak aloud
To have her back return'd.

Nichts wäre dem gegenüber Entschuldigung. Mit solchen Worten sucht er in den Herzen der Brüder Widerhall zu finden. Aber vergebens. Da gibt auch er nach. Ruhm- und Ehrsucht haben über ihn Gewalt. Das, was er persönlich für gut, sittlich befand, muß weichen. Warme Gefühle hatten Recht und Unrecht abgewogen. Ihr Urteil wird beiseite gestoßen von politischen Erwägungen, unterstützt von kalten Gefühlen der Ruhmsucht. Im Vergleich zu Brutus also ein weiterer Schritt. Nicht mehr ein sich bedingungslos und blindlings der kalten Gewalt Ergeben auf Kosten warmer, edler Gefühle.

In Hamlet haben wir denselben Kampf wie bei Hektor. Nur viel stärker. Seine Politik, das Unpersönliche, sich im Gegensatz zu seinem Innersten Befindliche, ist die grausame Pflicht, Claudius für den Mord zu strafen, ihn zu töten. Die sittlichen Bedenken aber, die sich ihm hemmend in den Weg stellen, sind viel stärker wie bei Hektor. Sie beschäftigen ihn während des ganzen Stückes. Während Hektors Bedenken gleichsam nur ein schwaches Auflehnen bedeuten, sind sie Hamlets Triebfeder. In Hamlet wird fortwährend die Frage erörtert: Welches Handeln ist das beste, dasjenige, das als obersten Grundsatz die Politik hat, oder das, dessen Leitmotiv die Ethik bestimmt. Soll ich nach unpersönlichen Gründen oder persönlichen Gefühlen handeln? Seine politische Aufgabe erscheint Hamlet ‚unnatürlich', ‚grausam'[1]).

Die eben formulierte Frage beschäftigt ihn immerwährend. Ein beständiges Schwanken sehen wir an ihm vom einen zum andern. Ganz vom Geist seiner politischen Mission beseelt ist er zu Beginn, von diesem Standpunkt entfernt er sich mehr und mehr, dann wieder nähert er sich demselben. Im Konflikt liegen beide Prinzipien in der Gebetsszene. Dann entfernt er sich wieder. Wenn er seiner Mutter ihre Tat in den schwärzesten Farben malt, illustriert er die, die er vorhat.

Such an act
That blurs the grace and blush of modesty, etc. (III, 4, 40)

[1]) s. seine auf S. 61 oben zitierten Worte (III, 2, 408—410).

Jetzt ist er am weitesten ab von seiner Pflicht. Der Geist erscheint, gemahnt ihn an the importing acting of the dread command[1]). Er kehrt um, gewöhnt sich mehr an den Gedanken seiner Pflicht IV, 4:

How all occasions do inform against me,
And spur my dull revenge! — — — —
— — — — — I do not know
Why yet I live to say 'This thing's to do';
Sith I have cause and will and strength and means
To do't. Examples gross as earth exhort me. — — — —
— — — — — How stand I then,
That have a father kill'd, a mother stain'd,
Excitements of my reason and my blood,
And let all sleep?

Ganz erkennt er dann das Unpersönliche als Leiterin seiner Gefühle:

O, from this time forth,
My thoughts be bloody, or be nothing worth![2])

Die Beispiele sind, interessant genug, es zu bemerken, wie die, die Hektor zur Umkehr von ethischen Erwägungen bringen: Ruhm und Ehrsucht. Hamlet, der so viel metaphysische Betrachtungen anstellt, bewundert die kaltblütige Ruhe mit der (60) twenty thousand men go to their graves like beds, for a fantasy and trick of fame. Der kriegerische Fortinbras zieht mit einem Heer durch das Land.

Nun ist er bereit und im 5. Akt vollzieht sich das Geschick.

Betrachten wir zum Schluß den Herzog, so finden wir, daß dieser Staatsmann der Politik kein Recht einräumt, seine

---

[1]) Aus diesen Zitaten sehen wir seinen Abscheu vor der Bluttat. s. S. 61.

[2]) Ganz ähnlich spricht sich Macb. aus IV, 1, 145—154:

Time, thou anticipatest my dread exploits:
The flighty purpose never is o'ertook
Unless the deed go with it: from this moment
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand. And even now,
To crown my thoughts with acts, be it thought and done:
The castle of Macduff I will surprise;
Seize upon Fife; give to the edge o' the sword
His wife, his babes, and all unfortunate souls
That trace him in his line. No boasting like a fool:
This deed I'll do before this purpose cool.
But no more sights!

Beschlüsse zu leiten. Wär er Politiker in diesem Sinn, er dürfte nicht vom Platz weichen, auch auf die Gefahr hin, mißverstanden oder geschmäht zu werden. Auch so bleibt er ja von Verleumdung nicht frei. Aber ethische Begründungen, sittliche Grundsätze, persönliche Gefühle bestimmen sein Handeln. Weil er es selbst für hart und tyrannisch hält, tritt er zurück. Aber er geht eigentlich schon zu weit. Das muß er durch die Erfahrung lernen, daß

> No might nor greatness in mortality
> Can censure 'scape. (III, 2, 190—191.)

Wie sehr sein Handeln von sittlichen Sätzen bestimmt ist, erkennen wir an seinem Vorgehen gegen Angelo, an dessen Begnadigung.

So haben wir dies Motiv in Fragestellung, ob unpersönliche oder persönliche Gefühle das Leitmotiv für das Handeln geben sollen, in den vier Dramen in verschiedener Beleuchtung, Beantwortung dargestellt gesehen. In Jul. Caes. war die Politik Trumpf; Hektor macht den Versuch, sich dagegen aufzulehnen; Hamlet zeigt ein beständiges Schwanken; seine Natur zeigt die Tendenz zu persönlichen, die äußeren Umstände zwingen ihm die unpersönlichen Gefühle auf, das Drama zeigt, wie er sich damit abfindet; im Herzog haben wir die entgegengesetzte Ansicht wie bei Brutus, persönliche Gefühle bestimmen sein Handeln, schon ein klein wenig zu sehr, eben vollständig, wie bei Brutus das Umgekehrte gänzlich regiert. Sicherlich ist dieser Gang der Entwicklung chronologisch bedeutsam. Als Resultat konstatieren wir eine Richtung: der Mensch soll sittlich fühlen, denken und handeln, sich nicht von den kalten, politischen Erwägungen leiten lassen. Das Problem hat übrigens, was seine Darstellung betrifft, in Meas. noch nicht sein Ende erreicht, wie es von Shakespeare im Brutus noch nicht zum erstenmal dargestellt ist. Und dabei können wir wieder beobachten: in der Zeit vor Brutus gibt der Dichter dem Handeln nach unpersönlichen Motiven den Vorzug, nach Meas. ist es umgekehrt. Wenn Heinrich V. bei seiner Thronbesteigung den Falstaff fallen läßt, so handelt er aus politischen Gründen, und es wird gezeigt, daß er recht handelt. Nach Meas. hat das Problem Shakespeare weiter beschäftigt. Er erkennt als gerechtes, wahrhaft gutes Leitmotiv das persönlichen Gefühlen gehorchende an. Das ganz ideale aber ist ein harmonisches Verhältnis beider, nicht das eine über dem andern, sondern

zu einem Ganzen verquickt, nichts übertrieben, auch hier heißt es „Maß halten". In Timon und Lear zeigt er, wohin es führt, wenn man nur den Motiven eines guten, vertrauenden Herzens folgt, ohne auf die Stimme der Politik, der Vernunft zu hören. Wir sehen hier, daß der Gegensatz: unpersönlich-persönlich nur ein kleines Beispiel des größeren Vernunft-Sinnlichkeit ist.

In einem weiteren Punkt gehören Hamlet und der Herzog zusammengestellt, sie machen bittere Erfahrungen in der Welt. Worauf sie bauten und vertrauten, darin werden sie betrogen; der Verleumdung ist nichts zu heilig, was sie nicht beschmutzen würde; die Leidenschaften wüten maßlos, die Frau heiratet den Mörder ihres Gatten, der Richter durchbricht schamlos des Gesetzes Schranken; Undank, Treulosigkeit sind die Quittung für gute Meinung. Der Herzog täuscht sich in Angelo, Troilus in Cressida, sie werden betrogen, als sich diese unbeachtet glauben. Auch Hamlet wird durch die Aufklärungen des Geistes zum Wisser geheimer Verbrechen. Sie können sich das Böse gar nicht vorstellen:

That one may smile, and smile, and be a villain.

Des Herzogs Bitterkeit spricht sich III, 2 im gereimten Schlußmonolog aus.

Auch Brutus erlebt solche Enttäuschungen. Er opfert Cäsar, um die Errichtung eines Kaiserreichs zu hindern, und er muß sehen, wie seine Tat dem (Antonius und) Oktavian zum Mittel dient, sie diesem Ziel näher zu bringen. Er opfert seinen Freund dem Wohl des Volks und er muß erkennen, wie wenig dieser wankelmütige Götze solche Tat verdient. Die bittersten Erfahrungen mit der bösen Menschheit machen Othello, Timon und Lear, weil sie ihr blindlings vertrauten. Sie sind Optimisten, die bei anderen dieselbe Gesinnung voraussetzen, die sie haben. Bei Hamlet und dem Herzog sind die Erkenntnisse deshalb nicht von solch elementarer Wucht wie bei Othello und Timon, weil sie schon von vornherein skeptischer Natur sind. Der Herzog, ein guter Menschenkenner, ist schon, ehe er Angelo das Amt überträgt, mißtrauisch. Er sucht nicht nur sich selbst zu erkennen, sondern stellt gern andere auf die Probe[1]), er wendet gern his ancient skill an (IV, 2, 164). So

[1]) Er experimentiert mit Angelo, s. I, 1, 17—22; 52—53; I, 3, 11—16; 43—54. III, 1, 201—203ff.; IV, 3, 103—105; ebenso mit dem

hat er Angelo schon halb erkannt. Auch Hamlet gibt Äußerungen, nach denen wir erkennen, daß auch er schon Ahnungen gehabt hat, daß Schreckliches sich ereignet hat, daß speziell sein Oheim nicht rein und frei von Schuld ist. I, 2:

My father's spirit in arms! all is not well;
I doubt some foul play: would the night were come!
Till then sit still my soul: foul deeds will rise,
Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes.

Dazu vergleiche man seine Unterredung mit dem Geist I, 5:

Ghost: List, list, O, list!
If thou didst ever thy dear father love —
Haml.: O God!
Ghost: Revenge his foul and most unnatural murder —
Haml.: Murder!

Als dann der Geist Hamlets Oheim als Mörder nennt, sagt er:

O my prophetic soul!
My uncle!

Auch Troilus steigt beim Abschied der Cressida die Ahnung von dem Kommenden auf, trotzdem er es nicht zugeben will.

An dem Herzog haben wir oben ein gewisses Manko an Tatkraft festgestellt, die, aus der Weichheit seiner Natur entspringend, den sittlichen Grund hatte, keinen Schein der Ungerechtigkeit auf sich zu laden. Daß er dann in einer Verkleidung die Maßnahmen Angelos beobachtet, ist keine Laune, wofür es oft ausgelegt wird, es ist seine Pflicht und Schuldigkeit, da er schon in das Vermögen seines Statthalters von vornherein Mißtrauen setzt. Dazu kommt sein Hang, andere zu prüfen, und somit hat er um seine Person eine gefährliche Atmosphäre geschaffen, er will sehen, wer aus ihr unberührt hervorgehen wird, wer fällt. Die Erfahrungen, die er macht, lehren ihn das Falsche seiner Annahme, lassen die Weichheit verschwinden da, wo sie nicht hingehört. Er hat die Personen um sich in Gefahr von Leib und Leben gebracht, mit großer Tatkraft rettet er alle, entwirrt die Fäden. Hamlets Nichthandeln, seine Bedenken, die da fehlende Tatkraft, wo sie verlangt wird, da Überschuß an falscher Stelle, bringt seine

---

Schließer, Claudio, Isabella (III, 1, 52; IV, 3, 111—115); bei Lucio, Escalus wendet er seine Menschenkenntnis, seine Prüfungen an.

Umgebung auch in Gefahr. Solange seines Vaters Geist, doom'd for a certain time to walk the night, and for the day confined to fast in fires, till the foul crimes are burnt and purged away, nicht gerächt ist, zieht die Untat immer weitere Kreise, wie ein ins Wasser geworfener Stein, und reißt immer mehr Personen in den Strudel des Verderbens. Hamlets Untätigkeit wird andrer Verhängnis, er besitzt nicht die Tatkraft des Herzogs, Unheil zu verhüten, zu entwirren. Polonius fällt von Hamlets Hand infolge eines Mißverständnisses, Ophelia, wahnsinnig geworden, ertrinkt, Laertes, seine Mutter fallen, dann erst wird dem Leben des Königs zugleich mit seinem ein Ziel gesetzt. Shakespeare zeigt in Hamlet, wie zuviel Denken die Tat hemmt und geradezu gefährlich wird.[1]) Handeln also der Herzog und Hamlet, so weit sie können, nach sittlichen Grundsätzen, kommt Hamlet vor allzu vielem Denken nicht zum Handeln, so haben wir im Herzog die Norm, die harmonische Vereinigung von Denken und Handeln. Seine Fehler erkennt er und handelt danach. Wo die Sache dringend an ihn herantritt, wie in III, 1, handelt er sofort, vernunftbegabt, leidenschaftslos, aber energisch. Nach dem Höhepunkt II, 4, wohin Angelo seine Leidenschaft getrieben hat, ist er die Hauptperson, der allein Handelnde, der als Vorsehung alle überwachend, den guten Ausgang findet. Er spricht mit Claudio, schmiedet mit Isabella einen Plan mit vierfacher Tendenz: Claudio zu retten, Isabella zu schonen, Mariana zu ihrem Recht zu verhelfen und

---

[1]) Vgl. auch die Worte Richards III.:

I have heard that fearful commenting
Is leaden servitor to dull delay;
Delay leads impotent and snail-paced beggary.
(R3 IV. 3, 51—53.)

Helena in All's sagt:

Impossible be strange attempts to those
That weigh their pains in sense and do suppose
What hath been cannot be. (I, 1, 239—241.)

Lucio sagt in Meas.:

Our doubts are traitors
And make us lose the good we oft might win
By fearing to attempt. (I, 4, 77—79.)

Angelo zu entlarven. Seine Angst, tyrannisch zu erscheinen bei Durchführung des Gesetzes, ist geschwunden, da er einsieht, daß er trotzdem nicht von Lästerungen frei bleibt. Was uns Hamlet nicht zeigt, zeigt uns der Herzog, vernunftbegabte Durchführung einer Aufgabe, die beidemal Entlarvung eines verbrecherischen Richters ist. Im Herzog sehen wir, wie sie gelöst werden muß in seinem zielbewußten Vorgehen. Ist Hamlet eine Frage, so ist der Herzog die Antwort darauf.

Meas. aber bietet noch mehr. Im Herzog haben wir den normalen, vernünftigen Menschen. Den striktesten Gegensatz zu Hamlet haben wir in Angelo, der ein willenloses Spielzeug seiner Triebe ist. Er kennt nur den Buchstaben des Gesetzes, für die Vernunft, der mildernde Umstände berechtigt erscheinen, hat er nichts übrig. Endlich von einer Leidenschaft erfaßt, ist ihm zur Befriedigung seines Genusses nichts heilig. Ohne Besinnen stürzt er sich mitten hinein in den Strudel; im vollen Bewußtsein seines Unterganges läßt er sich vernunftlos hinunterziehen. Angelo und Hamlet, diese beiden Extreme, der blinde Tatenmensch im Bann der Leidenschaft, und der tiefe Denker, dem tausend Erwägungen den kleinsten Schritt hemmen, und zwischen beiden, die Mitte haltend, mäßig, wohl abtemperiert, ein Muster, der Herzog. Fürwahr, wiederum ein Beweis für die enge Zusammengehörigkeit beider Stücke.

Angelo ist die natürliche Parallele zu Claudius. Beide sind die ungerechten Richter auf dem Thron, gegen die sich die Handlung richtet. Auf ihre Sicherheit bedacht scheuen sie nicht, Blut zu vergießen. Claudius will seinen Neffen beseitigen lassen, wie Angelo Claudios Hinrichtung befiehlt. Beide empfinden aber auch Anwandlungen der Reue, sie suchen vergeblich Ruhe im Gebet. Claudius III, 3:

O, my offence is rank, it smells to heaven;
It hath the primal eldest curse upon't,
A brother's murder.

Ähnlich nennt auch Angelo in Selbstvorwürfen seine Tat mit Namen IV, 4.

This deed unshapes me quite, makes me unpregnant
And dull to all proceedings. A deflower'd maid!
And by an eminent body that enforced
The law against it!

Claudius aber kann nicht bereuen

66 Yet what can it (das Gebet) when one can not repent?

während Angelo bereut:

Would yet he had lived!
Alack, when once our grace we have forgot.
37 Nothing goes right: we would, and we would not.

Im Gebet finden sie nicht Frieden. Angelo, II, 4, noch in seiner Leidenschaft, kann seine Gedanken nicht konzentrieren

When I would pray and think, I think and pray
To several subjects. Heaven hath my empty words;
Whilst my invention, hearing not my tongue.
Anchors on Isabel: Heaven in my mouth,
5 As if I did but only chew his name;
And in my heart the strong and swelling evil
Of my conception.

und Claudius III, 3

Pray can I not,
Though inclination be as sharp as will:
40 My stronger guilt defeats my strong intent,
And, like a man to double business bound
I stand in pause where I shall first begin,
And both neglect.

Die Sünde zieht die Seele, die sich im Gebet gen Himmel schwingen will, mit Zentnerlast zur Erde. Für Claudius aber gibt es gar kein Gebet, wie er einsieht, ihm ist die Gnadenpforte verschlossen.

III, 4 macht Hamlet seiner Mutter bittere Vorhaltungen. Er gebraucht dabei folgendes Bild:

66 Could you on this fair mountain leave to feed,
And batten on this moor?

Ein ähnliches braucht Angelo, II, 2 von seinem verbrecherischen Vorhaben sprechend, das im Grund das von Hamlets Mutter Begangene ist:

165 it is I
That, lying by the violet in the sun,
Do as the carrion does, not as the flower,
Corrupt with virtuous season. — — — —[1])

Zum Vergleich Angelo — Claudius sei noch hinzugefügt: Verbrecher sind immer auf der Hut, scharfsinnig erkennen sie gegen sie gerichtete Anschläge. Haml. III, 1 Schluß und Angelo V, 1.

[1]) sowie 170—173. s. S. 53.

Betrachten wir nunmehr **"Othello"** im Hinblick auf Meas. Eine deutliche, mit wenigen Gründen gestützte Nebeneinanderstellung dieser beiden Dramen durch die Kritiker haben wir nicht[1]), wie wir doch kurze Andeutungen über den inneren Zusammenhang von "Measure for Measure" mit "Hamlet", "Julius Caesar" auch "Troilus and Cressida" besitzen. Die folgenden Ausführungen werden die Richtigkeit eines solchen Tuns ergeben. Es ist ja eigentlich die Folge innerer Notwendigkeit, Othello heranzuziehen, nachdem wir soviel innere Beziehungen, Berührungen und Problemübereinstimmungen zwischen Meas. und Haml. entdeckt haben. Othello auf Meas. folgend, bildet den Beschluß der eigentlichen Hamletepoche. Wir sehen aber zugleich Othello als Beginn einer neuen Reihe von Dramen. Othello wäre demnach ein Übergangsdrama, aber es besitzt von den typischen Eigenschaften der nun folgenden Klasse mehr als von denen der Hamletdramen. Zwischen Meas. und Oth. scheint ein Riß im Schaffen Shakespeares zu sein. Aber der Abstand von Meas. zu Oth. ist proportional dem von Haml. und Meas.

Mit Othello beginnt eine neue Art der Darstellung der Konflikte, eine neue Weise, den Knoten zu schürzen, die Katastrophe herbeizuführen[2]). Sakespeare zeigt sich nicht mehr

---

[1]) Gervinus stellt beide Dramen nebeneinander, weil Othello, „nur von anderer Seite, den meisten Lesern einen ähnlich peinlichen Eindruck zu machen pflegt wie Meas." I, S. 41 f.

[1]) Als äußere Gründe, Meas. und Oth. zusammenzustellen, käme die Tatsache in Betracht, daß beide Stücke 1604 zuerst aufgeführt sind, zusammen erwähnt werden, daß zwischen beiden eine auffallende Übereinstimmung der Wortechos herrscht, auch metrische Gründe stellen sie zusammen. Beider Quellen sind ferner aus der Novellensammlung Hecatommithi des Giraldo Cinthio. Doch weist alles darauf hin, daß Shakespeare zu Meas. nur Whetstone's 'Promos and Cassandra' benutzte. Wahrscheinlich ging der Weg von Whetstone zu Cinthio, wo er dann für Oth. die Quelle fand.

als der große Seelenmaler. Daß er ein solcher ist, hat er nun bewiesen. Diese Stufe der Entwicklung, die manchen die höchste zu sein dünkt, ist ihm nur Stufe zu Höherem. Nicht mehr ist Shakespeare das Sondieren der Charaktere seiner Personen, das Aufrollen ihrer Seelenzustände und Verfolgen der leisesten Fasern in geheimste, verborgenste Tiefen zwecks Erlangung von Wahrheit und Erkenntnis, diese als Triebfedern ihres Handelns dargestellt, die ultima ratio seiner Kunst. Er begnügte sich nicht damit, aus dem Erlernten zog er den Schluß. **Hatte er vornehmlich in der Hamletperiode uns seine Helden psychologisch fein und genau erklärt und so ihre Umwandlungen Schritt für Schritt als folgerichtig dargestellt, so tut er jetzt den nächsten Schritt, er zeigt mehr die Resultate solcher psychologischen Vorgänge.** Nicht mehr rollt er sie vor unserm entzückten Auge auf, im Geheimen oder nur kurz spielen sie sich ab, treten als Fakta hervor, uns durch die gewaltige Macht ihrer Existenz weckend. Keinesfalls unmotiviert, treten sie uns nur als reife Produkte schnellerer Prozesse entgegen, die wir in ihrem Verlauf nicht mehr so genau verfolgen, oft nur ahnen können. Shakespeare bleibt doch Psychologist. Der Dichter wendet sich von solchen Dramen ab, in denen die reine Darstellung von psychologischen Prozessen fast Selbstzweck zu sein scheint, nunmehr führt er Taten vor, diese immerhin als Resultate solcher Prozesse, und gelangt so zur höchsten Tragödie, in denen die Leidenschaften frei als nach außen tretende Ergebnisse innerer Seelenvorgänge rasen. So kommt er zu Lear und Macbeth. Er kommt auch schon zu Othello. Von solchem Standpunkt und diesen Erwägungen aus müssen wir nun aber zum Schluß kommen, daß Othello schon ziemlich weit von Hamlet fortgerückt ist, daß eigentlich Meas. den Übergang von Haml. zu Oth., also von der einen Epoche zur andern bildet. Kein Beweis ist schlagender für die spätere[1]) Datierung von Meas. als dieser. In Meas. haben wir soviel Spezifisches der Hamletzeit vereint mit Neuem aus der nun kommenden Epoche. Die feine psychologische Darlegung der Umwandlung des Angelo gehört ganz der Hamletperiode an, der im zweiten Teil die Handlung führende Herzog ist hinweisend auf den neuen Typus.

---

[1]) s. S. 105 f. Man nimmt 1603/4 oder 1601/2 an.

Betrachten wir nunmehr Oth. und Meas., so müssen wir zunächst als unterscheidend immer im Auge behalten, daß Othello, mehr zur neuen Epoche gehörend, reine Tragödie ist, Meas. aber zu den Komödien gerechnet wird, richtiger gesagt ein Schauspiel mit versöhnlichem Ausgang ist. Sodann dürfen wir nicht vergessen, daß sich in Meas. ein Übergang anbahnt vom rein psychologischen Drama zu dem mit den Resultaten solcher seelischen Vorgänge rechnenden. Haml., der ständig Grübelnde, dessen intuitiver Verstand fast pathologisch intensiv tätig ist, und Othello, der offene, ehrliche, gerade Soldat, rude in his speech and little bless'd with the soft phrase of peace, dessen Denken sich immer nur um militärische Dinge gedreht hat, um Tatendinge, sind die größten Gegensätze. Der Herzog steht zwischen beiden. Othello ist, wenn wir Hamlet die Tragödie der Reflektion nennen, das Drama, die Tragödie der Tat. Othellos Hirn ist nicht geeignet, den verschlungenen Pfaden der Gedankenfolgerungen zu folgen. Jago muß ihm einreden, wozu er aus eigner Überlegung nie kommen würde. Bei jedem Schritt nun, den ihn sein Fähnrich weiterführt, finden wir an Othello zunächst ein unsicheres Staunen, ein ungläubiges Umherblicken, ein ruckweises Erkennen dann und sofort nach Tat verlangendes Aufbäumen; Jago beruhigt ihn zunächst durch Versprechungen auf mehr und führt ihn immer, nachdem er sich gleichsam wieder eine Station auf dem Wege der vermeintlichen Erkenntnis zu eigen gemacht hat, zur nächsten, bis das Gefäß voll ist. Sein Ehrgefühl ist der Tropfen, der es zum Überlaufen bringt

> I had been happy, if the general camp,
> Pioners and all, had tasted her sweet body,
> So I had nothing known. (III, 3, 345—347)

und

> For nought I did in hate, but all in honour. (V, 2.)

Drängt sich ihm als Ausweg das Bewußtsein zum Handeln, die Tat auf — ein anderer würde ihm überhaupt nie kommen — so ist er sofort entschlossen. Im Hamlet geschieht die Erfüllung des im I. Akt erhaltenen Auftrags im V., und da eigentlich auch erst auf äußeren Anstoß hin; die ersten Einblasungen im Othello geschehen erst III, 3, sie gehen, da Othello sofort nach triftigen Beweisen verlangt, schrittweis im 4. Akt weiter. Hier

ist sein Beschluß, Desdemona zu töten, schon gefaßt, er befiehlt ihr, sich zu Bett zu begeben, sein zu warten, im 5. Akt kommt er nach und vollbringt die grauenvolle Tat. Hamlet verzögert ja auch die Handlung durch sein Verlangen nach ‚sicheren Beweisen'. Aber es ist doch ein großer Unterschied. Wären seine Bedenken nicht, er könnte schon nach dem ersten Akt handeln. Othello bekommt aber nicht die Erkenntnis wie er fertig und als Faktum aufgetischt. Sein Auftrag dreht sich um erdichtete Dinge. Fein und mit Vorsicht muß Jago zu Werke gehen, will er sich in den Schlingen, die er legt, nicht selbst verstricken. Sowie Othello den Bau Jagoscher Lügen in seiner wahren Gestalt zu erkennen glaubt, läßt er dem Gedanken sofort die Tat folgen. Aus instinktmäßigem Ehr- und Rechtgefühl straft er geglaubte Schuld. Der Herzog von Meas. hält zwischen beiden die Mitte. Eine Tat erwägt er vernünftig von mehreren Gesichtspunkten aus. Das geht Othello ab, während Hamlet es zuviel tut. Ohne die Wahrheit der Jagoschen Aussagen und Treibereien zu prüfen, handelt er im biederen Glauben auf Jagos Ehrlichkeit. Auch Angelo bildet einen Mittelpunkt. Philosophierend wie Hamlet über die Schlechtigkeit seines Vorhabens, vollbewußt der Tragweite desselben, handelt er doch wie Othello dem Zuge seiner Leidenschaft folgend mit sehenden Augen.

Der Auftritt III, 3, in dem die Umwandlung Othellos vollzogen wird, hat große Ähnlichkeit mit II, 2 und II, 4 von Meas., in denen Angelo von sündiger Liebe erfaßt wird zu Isabella und endlich fällt, indem er ihr den schmachvollen Antrag stellt, mit ihrer Ehre des Bruders Leben zu erkaufen. Wichtig ist die Zweiteilung dieser Umwandlungsszenen. Bis zu Jagos Abgang III, 3, 257 hat dieser nur in Allgemeinheiten und schwachen Hinweisen auf Desdemona geredet. This fellow's of exceeding honesty sagt Othello. Nun, allein, beginnen dessen Reden zu wirken. I am abused! — She's gone! Ebenso gesteht sich nach Beendigung von II, 2 Angelo die Macht, die die keimende Sünde über ihn zu gewinnen beginnt. Isabella sagt im Abgehen 'Save your honour! und Angelo ergänzt in richtiger Erkenntnis From thee, even from thy virtue!

Die Ähnlichkeit beider Monologe ist augenscheinlich. Angelo sieht klar, wohin er getrieben wird, wie Othello seinen Weg sieht. Angelo sieht den Gegensatz seines Wollens zu

seinem Amt, Othello stellt Betrachtungen über die Stellung der Großen an, denen schon von Geburt an ein Fluch drohe. In Meas. kommt nun eine kurze Szene, II, 3, der Herzog im Gefängnis, er hört vom Schicksal Claudios. Die Angst, die wir bei Angelo bekommen, sie wird durch diese kleine Zwischenszene gemildert, wir erkennen eine Person, die die Vorsehung spielt. Diese Szene ist geschickt hier eingeschaltet. Der günstige, gnadenvolle Ausgang von Meas. ist hier vorgezeichnet. In Oth. ist's anders. Emilia übergibt Jago das gefundene Taschentuch, aus dem dieser einen Beweis für Desdemonas Untreue macht, indem er es dem Cassio zuschmuggelt. In Oth. tritt also in der Zwischenszene keine Beruhigung ein.

In diesen kurzen Szenen haben nun Angelo und Othello Zeit, die ihren Geist beschäftigenden Probleme zu durchdenken. Jago sagt treffend

> The Moor already changes with my poison:
> Dangerous conceits are, in their natures, poisons,
> Which at the first are scarce found to distaste,
> But with a little act upon the blood,
> Burn like the mines of sulphur.

Fast tobend kommt Othello wieder, die Zweifel sind schon Gewißheit. Nicht tappt man nun im allgemeinen, Jago gibt deutliche Beweise und der Mohr schwört, Desdemona zu töten. Ähnlich hat in Angelo das ‚Gift gewirkt' II, 4 Monolog. Als Isabella zum zweitenmal kommt, läßt auch er die Maske immer mehr fallen und rückt schließlich mit dem schändlichen Ansinnen heraus. Wie Othello blind glaubt und mit seinem Urteil fertig wird, so ist Angelo schon ganz in seine Leidenschaft und die Sünde verstrickt. Dem zweimaligen, kurz aufeinander folgenden Ansturm sind beide erlegen. So meisterhaft wie auffallend ähnlich sind beide Szenen[1]); ein guter Beweis für die Zusammengehörigkeit beider Stücke.

[1]) Wilh. König, Sh. als Dichter, Weltweiser und Christ. Leipzig 1873. König sagt darüber: „Beide Szenen, nur durch eine Kürze getrennt, enthalten eine Wiederholung des Hauptmotivs. Dadurch bringt Shakespeare Mannigfaltigkeit und Steigerung in die Darstellung . . . . . Dabei Gelegenheit zu zwei Monologen des Angelo, sie bringen die Entwicklung seiner Leidenschaft. Ähnlich zweimaliges Auftreten der wahnsinnigen Ophelia im 4. Akt des Hamlet und an derselben Stelle die zweimalige Verhandlung des Königs mit Laertes, worin dessen Feindschaft auf Hamlet gelenkt wird."

Betrachten wir ferner Othello und Angelo. Beide haben Ähnlichkeiten. Sie kämpfen mit Leidenschaften, unterliegen ihnen. Othello ist keineswegs zur Eifersucht geneigt und nicht kommt Angelos Wesen einer solch wilden Liebesleidenschaft entgegen, wie die ist, die ihn überfällt. Sodann sind die Personen, gegen die sich die Leidenschaften richten, vor jedem schlechten Verdacht erhaben. Desdemona gibt keinen Grund, der Othellos Eifersucht rechtfertigen würde. Sie sagt:

Beshrew me, if I would do such a wrong
For the whole world.

Auch Isabella, die ‚Reine, Heilige', verabscheut Angelos Ansinnen wie ihres Bruders Tun; ihre Keuschheit erregt sogar bei dem lasterhaften Lucio, dessen Verleumderzunge sonst nichts heilig ist, Ehrfurcht.

Die Eifersucht des Othello und Angelos Leidenschaft sind also schon dem Gegenstand nach unberechtigt, grundlos, gegen Personen gerichtet, die keinerlei Anlaß und Entgegenkommen zeigen. Aber Othello und Angelo sind auch solchen Leidenschaften widerstrebende Naturen.[1])

Othello wird von Jago erst eifersüchtig gemacht. Von Natur aus ist er das Gegenteil eines mißtrauischen Menschen, er ist, wie Hebler sagt, ein Mann von ‚großartigster Arglosigkeit'. Jago sagt von ihm

The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so (I, 3).

und II, 1

The Moor, how beit that I endure him not,
Is of a constant, loving, noble nature.

V, 2 nennt er sich selbst not easily jealous.

---

[1]) Vgl. „Bei Othello: grundlose Eifersucht nicht nur in Betreff der Gattin und ihres vermeintlichen Buhlen, sondern in gewissem Sinne auch hinsichtlich des Eifersüchtigen, sofern es einer besonderen künstlichen Veranstaltung bedarf, um ihn in diese Leidenschaft zu versetzen. Da er erst eifersüchtig gemacht wird, braucht er es nicht von Natur aus schon zu sein.

Die Leidenschaft wird nur eine um so furchtbarere sein, wenn sie einen Menschen überwältigt, der eine ihr keineswegs entgegenkommende, sondern wohl gar widerstrebende Natur besitzt; denn eine Kraft wird an der Gegenkraft gemessen, welche durch sie überwunden wird."

(C. Hebler, Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.)

Von allen glaubt er nur das Beste. Montano sagt II, 3 von ihm:

his good nature
Prizes the virtue that appears in Cassio,
And looks not on his evils: is not this true? (II, 3)

Den Jago redet Othello fast immer mit honest Jago an. Diesem Charakterzug entspricht auch das heftige Dringen auf Beweis von Desdemonas Untreue. Entweder kann er ihr nicht trauen oder Jago nicht.

I think my wife be honest and think she is not;
I think that thou art just and think thou art not.
I'll have some proof. (III, 3)

Einmal aber eifersüchtig gemacht, wird die Leidenschaft mit elementarer Macht und Gewalt in ihm wirken, ungeahnte Wirkungen hervorbringen. Bei ihm zeigt sie sich nicht in gewöhnlicher Gestalt, als the green-eyed monster which doth mock the meat it feeds on. Da Othello sich in seiner Arglosigkeit tief und schwer getäuscht sieht, ist er bei seinem heißen Blut rasch zur Tat entschlossen. Ein völliges Fehlen jeglichen Argwohns war übrigens auch notwendig, um Jago Gelegenheit zu geben, in die glücklichste Ehe Eifersucht hineinzutragen.

Die Einflüsterungen Jagos beginnen erst in der dritten Szene des dritten Akts, einmal weil Othello nicht wie Hamlet eine Tat durch 5 Akte verschieben würde, und dann, weil der Dichter uns den Mohr in seiner großen Arglosigkeit zeigen muß.

In Meas. stellen sich die Verhältnisse ähnlich wie in Othello. Wir hatten gesehen, daß weder Desdemona Grund zur Eifersucht gibt, noch Othello von Natur aus zum Mißtrauen neigt. In Meas. wird Angelo von rasender, sündiger Begier zur Nonne Isabella ergriffen. Isabella reizt ihn wissentlich nicht im Geringsten. Sie verabscheut jegliche Ausschreitungen, die Klosterregeln sind ihr nicht einmal scharf genug. Ihre Keuschheit und Sittenreinheit ist so streng, daß der Lüstling Lucio sie als eine Heilige betrachtet, im Gegensatz zu Angelo, der, wie Othello, am Grundlosen, Abweisenden sein Gemüt erhitzt. Ebenfalls ist Angelo wie der Mohr eine der ihn überfallenden Leidenschaft entgegengesetzte, widerstrebende Natur. Er sagt von sich II, 2:

never could the strumpet,
With all her double vigour, art and nature,

Once stir my temper . . .
Ever till now,
When men were fond, I smil'd and wonder'd how.

Alle schildern ihn als unnatürlich enthaltsam. Der Herzog hält ihn deshalb für geeignet zur Durchführung des Gesetzes. Sein ganzes Streben ist das nach Ruhm und Ehre, Liebe hat seinen Pfad nie gekreuzt. Nie hat er den natürlichen Forderungen seines Blutes das geringste Zugeständnis gemacht, nie dafür auch nur Verständnis besessen oder gezeigt. Gegen alle Lockungen hat er sich von je gefeit erwiesen. Der Herzog sagt I, 3 von ihm

Lord Angelo,
A man of stricture and firm abstinence [1]),

Lucio verbreitet sogar Nachrichten über eine unnatürliche Geburt des Angelo, so sehr fällt dessen Sittenstrenge auf [2]).

So erscheint uns Angelo in seinem eigenen Urteil und dem seiner Zeitgenossen als ein ganz und gar ungeeigneter Mensch, der Wollust zum Opfer zu fallen. Diese Doppelparallele — Desdemona: Isabella und Othello: Angelo in ihrer Ungeeignetheit, ihren widerstrebenden Naturen gerade den Leidenschaften gegenüber, denen sie zum Opfer fallen sollen — ist wundervoll. Verwundert fragen wir uns bei solchen Personen, wie denn hier ein Ausbruch möglich sein soll, beseelten sie doch entgegengesetzte Gefühle! Zu der damit beabsichtigten Wirkung des Dichters, die wir schon betrachtet haben — die Gewalt wird elementarer — kommen dann noch künstlerische Erwägungen. Einmal ist es reizvoller, solche widerstrebende Naturen im Kampf zu sehen, problemreicher, sie in einen solchen zu führen und sie unterliegen zu lassen, dann aber bieten sich gerade diese Gegensätze als großartiger Hintergrund dar. Heilige werden durch Heilige verführt. Die Menschen fallen durch ‚großartige Arglosigkeit' (Othello), durch übertriebene Enthaltsamkeit (Angelo), durch übermäßiges Guteswollen (Timon).

That man might ne'er be wretched for his mind (Timon I, 2, 170)

Dies Kapitel der Gegensätze ist ja eins der größten aus Shakespeares dramatischer Kunst, ja wohl das fundamentalste.

---

[1]) Vgl. ferner I, 3, 50—54, zitiert auf S. 48.

[2]) Vgl. Lucios Worte I, 4, 57—61 u. III, 2, 117—119 und 184—186, hier zitiert auf S. 23.

Eine Unterabteilung ist der sich zweitens ergebende Kontrast der Reinheit und Gemeinheit. Angelo, den nie ‚feile Wollust' verführen konnte, treibt eine Heilige, eine Nonne zu den sündhaftesten Begierden und zum Verbrechen. Er sagt II, 2:

Can it be
That modesty may more betray our sense
Than woman's lightness? Having waste ground enough,
Shall we desire to raze the sanctuary
And pitch our evils there? — — — — — — —
O cunning enemy, that, to catch a saint
With saints doth bait thy hook!

Wir haben hier den Fall, daß sich der Held aus der Naturordnung heraussetzt durch bewußte (Angelo, Timon) oder unbewußte (Othello), übermäßige Betonung eines Prinzips.

Als weitere Beziehung können wir die von Hebler[1]) konstatierte Ähnlichkeit betrachten, die die betreffen, in denen die Leidenschaften rasen.

Es wäre verkehrt, wollten wir aus den genannten Ähnlichkeiten uns verleiten lassen, an eine genaue Charakteranalyse und Nebeneinanderstellung des Angelo und Othello zu gehen. Die Ähnlichkeit beider Stücke beruht, das sahen wir bis jetzt, in der der Leidenschaften, in ihren Wirkungen und gleichen Bedingungen für ihre künstlerische und dramatische Wirksamkeit. Die Ähnlichkeit zwischen Angelo und Othello ist äußerlicher Natur: sie sind die Objekte der Leidenschaften. Angelo ist viel komplizierter, er ist auch zu gleicher Zeit

[1]) „Shakespeare macht Othello aus einem Platzkommandanten der Novelle zu einem gegen den Feind ausrückenden General und Helden. Das paßt besser, stellt uns seine kriegerische Größe lebhafter vor Augen, wie Angelo zum Statthalter des Reichs, nicht der Provinz wird. . . Dem Gemälde wird ein Rahmen gegeben, der zu einer Tragödie paßt, die den Stoff des Privatlebens aber außerhalb der gewöhnlichen Schichten und Maße desselben behandelt. . . . Das kriegerische und politische Element der Stücke ist ein Resonanzboden für das Spiel der Privatleidenschaften, die uns vorgeführt werden. Besitzt Othello alle Eigenschaften eines Kriegers, entsprechend dem Hintergrund, so ist Angelo der gewiegte Diplomat. Geheime Intriguen scheuen das Licht des Tages . . Bezeichnend ist die Unterredung mit Isabella. Erst zum Schluß läßt er die Maske fallen. Wir haben ganz den diplomatischen Ton, zweideutige Worte, die noch immer einen Ausweg lassen. . . Versteckspiel der Gefühle, dazu der verkleidete Herzog: Eine große Hof-Intrigue."
(C. Hebler, Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865.)

Subjekt der Leidenschaften. Der Ausbruch kommt bei Othello von außen, durch Jago; eine solche Person existiert in Meas. nicht, das noch zu den Hamletdramen psychologischer Natur gehört. Ganz aus Angelo heraus kommen die sündhaften Wünsche. Angelo ist Objekt und Subjekt, sozusagen Othello und Jago in einer Person. In 'Othello' haben wir keine ausgeführten psychologischen Prozesse[1]), die Resultate solcher treten uns in Jago als Niederschlag entgegen. Othello bedarf des äußeren Anstoßes. Den gibt Jago, wie in Caes. Cassius. Othellos gerader, ehrlicher, offener, argloser Soldatennatur sind lange Denkprozesse entgegen. Ihn dürstet nach Taten, kein langes Zaudern oder Erwägen ist ihm gelegen. To be once in doubt is once to be resolved. So ist ein Jago nötig, ein Versucher, der schrittweis die Denkarbeit Othello abnimmt, und ihm die fertigen Ergebnisse vorsetzt. Mit Othello beginnt die Reihe der großen Tragödien. Die Leidenschaften rasen frei, ungebändigt. In Jago finden ja diese Denkprozesse statt, aber meisterhaft kurz, mit wenigen Strichen und Worten gezeigt.

Betrachten wir nun Angelo als Subjekt seiner Leidenschaft im Hinblick auf Jago. In Angelo schlummert das agens, das ihn vorwärts treibt, das uns in Jago verkörpert entgegentritt. In ihm wohnt der Versucher. Allerdings ist er als ganzer Mensch wieder anders als Jago aufzufassen, er besitzt ein Gewissen. In II, 2 beginnt die Leidenschaft zu Isabella Gewalt über ihn zu bekommen, in einem Monolog wird er sich klar, zu welch schändlichen Ergebnissen er treiben wird, wenn er sich nicht aufrafft. Aber er ist zu schwach. Das allzu lang zurückgedämmte Blut bricht sich mächtig Bahn, in der Flut ertrinken Vorsätze und Gewissen. Und nun, II, 4, hat er Ähnlichkeit mit Jago. Der Isabella gegenüber ist er ganz jener teuflische Versucher. Wie wir Jago bei Othello erst vorsichtig das Terrain sondierend fanden, so prüft Angelo die Bittstellerin, wie eine Katze mit der Maus spielend, einen unbewachten Moment erspähend, die Krallen einzuschlagen. Er ist dabei sehr vorsichtig, er spräche nur in der Annahme, nicht meine er, was er sage:

87 Admit no other way to save his life —
— — — — — for I can speak
60 Against the thing I say.

[1]) s. S. 79.

Ebenso, wie sich Jago immer vorsichtig ausdrückt, er spräche nur aus Liebe zu Othello. So zweideutig rücken beide vor, sich immer einen Weg zum Rückzug offen haltend.

Die Doppelszene III, 3, Othello, und die beiden II, 2 und II, 4 in Meas. sind für Angelo und Jago entscheidend in ihrem Fortschreiten auf der Bahn des Bösen. Jago beginnt leise, andeutungsweis. Angelo kommt in den Bann seiner Leidenschaft. In Monologen machen sie sich den Stand der Dinge klar. Jago geht ja aus reiner Freude am Bösen weiter, Angelo treibt seine Leidenschaft vorwärts. Die zweiten Szenen zeigen sie kühner, offener. Jago muß sich zu deutlicheren Aussagen bequemen, Angelo läßt die Maske fallen. Der Stein ist ins Rollen gebracht, der Mohr kommt wild zurück, deutliche, greifbare Beweise fordernd:

give me the ocular proof;
Or — — — Thou hadst been better have been born a dog
Than answer my waked wrath!

und

Make me to see 't; or, at the least, so prove it,
That the probation bear no hinge nor loop
To hang a doubt on; or woe upon thy life!

und

If thou dost slander her and torture me,
Never pray more.

Gegen solche Angriffe gilt es alle Verschlagenheit und List zu gebrauchen:

To be direct and honest is not safe.

Nichts will er mehr sagen, er will sich zurückziehen. Othello bittet ihn begreiflicherweise zu bleiben und mehr zu sagen. So hat Jago zwar seine eigene Person vor diesem Wutausbruch gerettet, aber ein Zurück gibt es nicht mehr für ihn. Einmal auf die abschüssige Bahn gekommen, muß er auf ihr weiter. „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären.“ So geht er denn weiter, indem er sagt:

Sith I am enter'd in this cause so far,
Prick't to't by foolish honesty and love,
I will go on.

Diese Worte geben die wichtigste Station auf dem bösen Wege Jagos. Hier ist ein Wendepunkt. Was er spielend begonnen, mit leiser Freude am eignen Geschick, ist bitterer

Ernst geworden. Will er sich retten, muß er weiter. Diese Entwicklung ist für die eines Verführers typisch. Angelo ergeht es II, 4 genau so. In Winkelzügen geht er vorwärts. Er erfährt dabei, daß mit Güte gegen Isabella nichts auszurichten ist. Denn sie sagt:

Better it were a brother died at once,
Than that a sister, by redeeming him,
Should die for ever.

Das sagt sie auf Angelos Andeutungen. Er glaubt, sie antworte so, nur weil sie noch in Sicherheit lebe. Er wird daher deutlicher.

let me be bold:
I do arrest your words

und offen sagt er

Plainly conceive, I love you.

Isab.: My brother did love Juliet; and you tell me
That he shall die for't.

Ang.: He shall not, Isabel, if you give me love.

Jetzt redet er sich fest. Denn auf Isabella's Antwort, sie glaube, er wolle sie nur prüfen, sagt er:

Believe me, on mine honour,
My words express my purpose.

Da glaubt sie ihn gefangen zu haben: Aller Welt will sie seine Schlechtigkeit mitteilen, ihn als Heuchler entlarven. Doch er, ebenso verschlagen wie Jago, antwortet

Who will believe thee, Isabel?

Sein Ruf schützt ihn vor jeglichem derartigen Verdacht. Nun befindet er sich in derselben Lage wie Jago. Kein Rückweg ist ihm nach seiner ehrenwörtlichen Versicherung mehr offen, und mit ähnlichen Worten schließt er:

I have begun,
And now I give my sensual race the rein.
Fit thy consent to my sharp appetite; etc.

Fast mit denselben Worten gibt Jago das von der leicht begonnenen Tat Vorwärtsgedrängtwerden zu. Zu weit hatten beide sich vorgewagt. Nicht mehr Herr sind sie ihrer Leidenschaft und der angestifteten bösen Tat, Sklaven derselben sind sie nun, die sie immer weiter treiben. Um nicht verraten zu werden, muß Angelo doch Claudios Hinrichtung befehlen. Er sagt IV, 4:

He should have lived,
Save that his riotous youth, with dangerous sense,
Might in the times to come have ta'en revenge,
Would yet he had lived!
Alack, when once our grace we have forgot,
Nothing goes right: we would, and we would not.

Eine böse Tat zieht die andre nach sich. Nach solchen Vergehen werden die Täter immer vorwärts getrieben. Wie Jago geschoben wurde, sahen wir; auch er wird, wie Angelo, sogar zum Mord getrieben. Zu seiner Sicherheit und als Ergebnis seines Handelns muß Cassio überfallen werden, muß er Roderigo töten.[1]) V, 1 sagt er:

I have rubb'd this young quat almost to the sense,
And he grows angry.

Er muß Roderigo und Cassio beseitigen:

live Roderigo,
He calls me to a restitution large — — —
It must not be: if Cassio do remain,
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly: and, besides, the Moor
May unfold me to him; there stand I in much peril:
No, he must die.

Der Vordrängende ist so zum Gedrängten geworden, der Bestimmer zum Bestimmten; wer freventlich in die Räder des Schicksals eingegriffen hat, es nach seinem Willen zu lenken, wird von ihm mitgerissen.

Eine ähnliche Szene haben wir in Caes. III, 2.[2]) Antonius reizt in seiner Rede das Volk gegen die Mörder Cäsars auf, schließlich kann er es nicht mehr halten, die Zuhörer stürmen zum Rachewerk davon. Da sagt er mit ähnlichen Worten wie Jago II, 3 411—413 (S. 89) und Angelo II, 4 159—161 (S. 89) in Erkenntnis der Lage:

mischief, thou art afoot,
Take thou what course thou wilt.

---

[1]) In der Quelle ist's umgekehrt: Oth. überredet in seiner Eifersucht Jago, Desdemona und den captain mit ihm zu töten.

[2]) Man vergleiche auch, was Herford in seiner Einleitung zu Meas. (The Eversley Shakesp., p. 238) sagt: "Angelo is best understood when approached from the side on which he is akin to Brutus. He is a 'precisian in power', a man of austere principle, untried but perfectly severe. But Brutus' simple and transparent nature forges its way through the drift of circumstances

Eine jesuitische Ansicht teilen Angelo und Jago: daß der Zweck die Mittel heiligt. Als Isabella auf des Statthalters Ansinnen erwidert,

I had rather give my body than my soul,

antwortet er:

I talk not of your soul. Our compell'd sins
Stand more for number than for account.[1])

Erzwungene Sünden seien keine, würden nicht gerechnet im Schuldbuch des Lebens. Divinity of hell nennt Jago solche Ansichten, die unter dem Deckmantel der Vernunft oder anderen äußerlich ungefährlich, ja liebebeglückend ausschauen, als Kehrseite aber Verderben enthalten: der Wolf im Schafskleid. Die Stelle, die Jago zu diesem Ausspruch bringt, ist folgende: Dem Cassio rät er, Desdemona zu bitten, bei Othello für ihn gut zu sprechen, damit er wieder zu seiner Stelle käme. Das ist allerdings der einzig richtige Weg für den Ex-Leutnant. Jedermann müßte Jago für ehrlich und treu besorgt um seiner Freunde Wohl halten, hätte er nicht als Hintergedanken dabei die Absicht, Desdemona mit Cassio zusammenzubringen. Trifft

---

unchanged, provoking its own doom, but undergoing no moral collapse; while Angelo, after his first doctrinaire blunder, finds himself suddenly assailed at an unarmed point, and, with scarcely a thought, is ready to surrender the whole moral capital laid up in a blameless life as the price of the person of Isabel."

[1]) Dieser Gedanke findet sich zwar in der Quelle, Whetstone's Promos and Cassandra: Part. I, Actus IV, Scena IV, wo der dortige Claudio, Andrugio, sagt:

And: Nay, Cassandra, if thou thy selfe submyt,
To save my life, to Promos fleashly wyll,
Justice wyll say thou dost no cryme commit,
For in forst faultes is no intent of yll.

Und Part. II, Act. III, Sc. II sagt der vergebende Herzog:

Cassandra take comfort in care, be of good cheere:
Thy forced fault, was free from evil intent.

Und so sagt Claudio III, 1:

What sin you do to save a brother's life,
Nature dispenses with the deed so far
That it becomes a virtue.

Bezeichnend ist aber, daß Shakespeare auch den Versucher so reden läßt, der nicht wie Claudio und Andrugio von Todesangst getrieben ist. Der Gedanke erscheint daher in andrer Beleuchtung. Er ist vollkommen jesuitisch.

er mit Othello beide miteinander zusammen, so kann sein Spiel beginnen. Dieser Plan macht ihm Freude. Er analysiert diese Seiten II, 3:

And what's he then that says I play the villain?
When this advice is free I give and honest,
Probal to thinking and indeed the course
345 To win the Moor again? — — —
353 — — — — — How am I then a villain
To counsel Cassio to this parallel course,
Directly to his good? Divinity of hell!
When devils will the blackest sins put on,
They do suggest at first with heavenly shows,
As I do now.

Er will

out of her own goodness make the net
368 That shall enmesh them all.

Von Jago's anscheinend gut gemeintem Plan gilt Hamlets Wort, die den obigen ähneln II, 2:

628 the devil hath power
To assume a pleasing shape.

und des Polonius'

with devotion's visage
And pious action we do sugar o'er
The devil himself. (III, 1)

Fassen wir nochmal das über Angelo Gesagte zusammen so sehen wir, daß in ihm ein Othello und Jago enthalten sind. Sie gehen nicht in ihm auf; von Othello unterscheidet ihn die Erkenntnis, wohin er getrieben wird, er durchschaut sich selbst; und von Jago trennt ihn das Gewissen und die Reue; er strauchelt nur, während Jago aus Freude am Bösen handelt:

As if increase of appetite had grown by what it fed on.
(Haml. I, 2).

Auch gewisse Gedankengänge treffen wir in Othello und Meas.: 'tis ourselves that we are thus or thus' sagt Jago. Wie aber verhält er sich zu seinem Ausspruch? Richtet er sich danach? Nun er tut es, er gibt sich davon auch Rechenschaft. Nur schlägt er einen falschen Weg ein. Er versteht es nicht, eine ethisch haltbare Schlußfolgerung sich zu bilden. Er sagt, daß es in unserm freien Willen liegt, das anvertraute Pfund zu gebrauchen. In dem Wie der Ausführung liegen zwei Wege. Man kann seinen ‚Garten' wie er sagt, ‚mit Nesseln bepflanzen oder darin Salat bauen', ‚ihn müßig verwildern lassen oder fleißig in Zucht halten'. Er wählt das erstere, in seinem Garten blühen keine Edelpflanzen, üppig wuchert Unkraut darin. Denn er vergißt, daß der Mensch ein Pfund nicht um seiner selbst willen auf den Lebensweg mitbekommt. Jago ist Utilitarier, er ist Egoist. Solange er Roderigo noch aussaugen kann, poussiert er ihn, als derselbe bankrott ist und ihm lästig wird, schafft er sich ihn kurz vom Hals. Überall leiten sein Handeln egoistische Motive: I follow him (Othello) to serve my turn upon him (I, 1).

Others there are
Who, trimm'd in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves,
And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them and when they have lined their coats
Do themselves homage: these fellows have some soul;
And such a one do I profess myself.

Solche 'fellows' sind Heuchler aus krassem Egoismus. So auch er:

Were I the Moor, I would not be Jago:
In following him, I follow but myself;
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so, for my peculiar end:
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart

In compliment extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at: I am not what I am.[1])

So wuchert Jago mit den anvertrauten Gaben zu seinem eigensten Nutzen, in gänzlicher Verkennung der Bestimmung solcher Willensfreiheit. Der Herzog in Meas. zeigt uns I, 1, wie wir die anvertrauten Güter benutzen sollen:

Thyself and thy belongings
Are not thine own so proper as to waste
Thyself upon thy virtues, they on thee,
Heaven doth with us as we with torches do,
Not light them for themselves; for if our virtues
Did not go forth of us, 'twere all alike
As if we had them not. Spirits are not finely touch'd
But to fine issues, nor Nature never lends
The smallest scruple of her excellence
But, like a thrifty goddess, she determines
Herself the glory of a creditor,
Both thanks and use.

So ist die ideale Verwertung. Man vergleiche dazu auch Hamlets Worte, IV, 4:

Sure, he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and good-like reason
To fust in us unused.

Dies Problem hat Shakespeare in dieser Zeit viel beschäftigt. Breit ausgeführt finden wir es in Troilus and Cressida. Agamemnon vom grollenden, sich verborgen haltenden Achill sprechend, sagt II, 3:

Much attribute he hath — — —
— — — — yet all his virtues,
Not virtuously on his own part beheld,
Do in our eyes begin to lose their gloss,
Yea, like fair fruit in an unwholesome dish,
Are like to rot untasted.

So ergeht es denen, die ihre Gaben ungenutzt verschimmeln lassen:

---

[1]) Vgl. All's IV, 3: I will never trust a man again for keeping his sword clean, nor believe he can have everything in him by wearing his apparel neatly.

but let him, like an engine
Not portable, lie under this report:
Bring action hither, this cannot go to war:
A stirring dwarf we do allowance give
Before a sleeping giant.

Eine gleiche umfangreiche Auslassung hierüber findet sich in demselben Stück III, 3, 96—137 und 145—189. Als Grundsätze gehen die obigen Lehren des Herzogs hervor:

That no man is the lord of any thing,
Though in and of him there be much consisting,
Till he cummunicate his parts to others.

Der Herzog, der Meas. I, 1 die Grundwahrheiten gibt, zeigt III, 2 auch eine weitere Folgerung daraus. Werden die Pfunde, die anvertrauten Gaben, erst bewertet nach Maßgabe ihrer Anwendung im allgemeinen Interesse, so gilt das hauptsächlich für den Richter, dessen Leben ein Abglanz des Ideals sein muß, das man sich von seinem Beruf macht. III, 2:

He who the sword of heaven will bear
Should be as holy as severe;
Pattern in himself to know,
Grace to stand and virtue go;
More nor less to others paying
Than by self-offences weighing.

Die Maxime des Handelns müssen ein ideales Berufsleben ergeben.

Angelo und Jago haben ferner gemeinsame Ansichten von der ‚Ehre', dem ‚guten Namen' auf Grund gleicher Erfahrungen. Jago gesteht I am not what I am. Dasselbe muß Angelo von sich sagen. Beide aber stehen äußerlich angesehen da, geachtet von den Mächtigen dieser Erde. Darüber nachdenkend, gelangt Jago zu dem Schluß II, 3:

Reputation is
an idle and most false imposition: oft got without merit, and lost without deserving: you have lost no reputation at all, unless you repute yourself such a loser.

IV, 1 sagt Jago:

honour is an essence that's not seen;
They have it very oft that have it not.

Das sind die Ansichten eines Menschen, der nicht ist, was er scheint. Auch Angelo zieht solche Konsequenzen aus seinem Scheinsein II, 4:

O place! O form!
How often dost thou with thy case, thy habit
Wrench awe from fool, and tie the wiser souls
To thy false seeming!

Wie oft bedeuten Rang und Stand, Ansehen und Ruf nur einen Mantel, größte Schlechtigkeit und Verdorbenheit umhüllend. Wie der Herzog III, 2 sagt:

O, what may man within him hide,
Though angel on the outward side!
How may likeness made in crimes,
Making practice on the times,
To draw with idle spiders' strings
Most ponderous and substantial things!

Jago's Ansichten ähneln den berühmten humoristischen Worten Falstaff's, die er 1. H 4 V, 1 vorträgt.

Übrigens spricht sich Jago Othello gegenüber noch weiter aus. III, 3 sagt er:

Good name in man and woman, dear my lord,
Is the immediate jewel of their souls:
Who steals my purse steals trash; 'tis something, 'tis nothing;
'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands;
But he that filches from me my good name
Robs me of that which not enriches him
And makes me poor in deed.

Scheinbar widerspricht er sich. Doch nur scheinbar. Denn, da es gilt, Othello aufzureizen, hat er nur den Nachsatz, ‚wer dran glaubt' weggelassen.

Wir kommen nunmehr zu folgendem Motiv: Bitten einer Person für einen verurteilten nahen Verwandten. Beidemal sind es wichtige Motive, recht in den Brennpunkt der Handlung gerückt. Sie bilden die Angel, um die sich die Katastrophe in Caes., Meas. und Othello dreht. Denn in Caes. III, 1 haben sich die Verschworenen diese kleine Szene als Vorwand und zur Einkleidung ihres verbrecherischen Vorhabens genommen, um so den Schein des Rechts für sich zu haben — ein diplomatischer Kunstgriff aller Zeiten. Sie kannten Cäsar, wußten, wie er constant as the northern star und unshaked of motion, unassailable holds on his rank. Als Bitten nichts fruchten, sprechen ihre Dolche.

In Meas. ruft dasselbe Motiv auch die Verwicklungen herbei, die den Kern der Handlung bilden. Es gibt den Anlaß, Angelo, den Statthalter, mit der Bittstellerin Isabella bekannt

zu machen, und die glänzende Gelegenheit, beider Charaktere prächtig scharf zu zeigen: den verknöcherten Paragraphenmench, der blind und rücksichtslos jedem Pünktchen des Gesetzes, nur dem toten Buchstaben gehorchend, Geltung verschaffen will, und darob ganz den lebendigen Geist desselben, der Gnade heißt, vergißt, und führt herrlich Isabella vor, läßt sie flehen für die Begnadigung einer Sünde, die sie verabscheut, „dem sie vor allem harte Strafe wünscht". Ferner bringt dasselbe Motiv sie bei Angelos Weigerung in Feuer. Auf Lucios Mahnen und nach Überwindung der ersten Scheu wird sie leidenschaftlicher, ihr Flehen heißer, dringender: und da springt der Funke über. Der krasse Gegensatz zwischen ihrer reinen Unschuld und dem Vergehen, für dessen Vergebung sie inständig bittet, springt hervor und führt zum Konflikt, weckt in dem Statthalter, den nie feile Wollust locken konnte, unkeusche Wünsche.

Aber schauen wir die Cäsarstelle noch genauer an, so werden wir erstaunt eine weitere Ähnlichkeit entdecken, die uns die feine psychologische Kunst des Dichters bewundernd erkennen läßt. In Meas. kommt noch einmal, im V. Akt, eine Bittszene vor. Angelo ist von dem zurückgekehrten Herzog überführt worden, hat Mariana zu ihrer Rehabilitation heiraten müssen, und wird nun nach dem hintersinnigen[1]) Spruch, V, 1, 414

An Angelo for Claudio, death for death

zum sofortigen Tod verdammt. Da haben wir wieder das Bittmotiv: die dem Angelo eben Angetraute, seine frühere verstoßene Braut Mariana, wirft sich dem Herzog zu Füßen, ihn um das Leben ihres Gatten anflehend und somit das grausame, alttestamentliche Gesetz der Wüste:

Haste still pays haste, and leisure answers leisure;
Like doth quit like, and Measure still For Measure V, 1, 415—416

durch die Gewalt ihrer verzeihenden, durch nichts zu erschütternden Liebe Lügen strafend. Aber all ihre Bitten scheitern wie die des Metellus Cimber an dem unerschütterlichen Willen des Richters. Da in ihrer Not weiß sie Rat, sie fleht die neben ihr stehende Isabella an, ihr zu helfen, in ihrer Sache den Herzog anzuflehen. Sie beweist dabei den feinsten weiblichen Instinkt: sie weiß, wessen Stimme dem Herzog, der doch später Isabella heiratet, angenehm ist, obgleich noch keine Andeutung hierüber gefallen ist.

[1]) s. S. 62, Anm. 1.

Sweet, Isabel, take my part;
Lend me your knees — — — —
— — — — — — — — — — —
Isabel,
Sweet Isabel, do yet but kneel by me;
Hold up your hands, say nothing; I'll speak all.

Isabella soll gar nicht sprechen, es wäre ja eine zu unmenschliche Tat, wenn sie für den Mörder ihres Bruders flehen sollte. Der Herzog malt es drastisch aus. V, 1

Duke: Against all sense you do importune her,
Should she kneel down in mercy of this fact,
Her brother's ghost his paved bed would break,
And take her hence in horror.

Wie rührend bescheiden klingt das: do yet but kneel, say nothing, I'll speak all. Und doch! Welch echt weibliche Schlauheit verrät es. Sie kennt des Herzogs Herz und spekuliert darauf. Sie weiß, welche Wirkung es haben muß, wenn sich Isabella nicht nur im Glorienschein dieses selbstlosesten der Opfer zeigt, sie weiß auch die Folgen, die gerade Isabellens Bitten haben werden. Und Isabella fleht, sie kniet nicht nur stumm, sie spricht in beredten Worten, ja versucht sogar Angelo zu rechtfertigen.

Und wie ist es im Caes.? Metellus Cimber, abgewiesen, wendet den Blick auf die Umstehenden:

Is there no voice more worthy than my own,
To sound more sweetly in great Caesar's ear
For the repealing of my banish'd brother?

Und auch er findet Unterstützung, und zwar ebenfalls von dem, der Cäsar am liebsten ist, von Brutus[1]). Alsdann schließen

[1]) Ein Beispiel, wie Shakespeare schöpferisch umgestaltend mit der Überlieferung verfährt, sie verbessert, neu gießt, ja man kann sagen — neu erfindet, ist das vorliegende:

In seiner Quelle zu Julius Cäsar, der Plutarch-Übersetzung des Thomas North, findet sich im 'Julius Caesar'-Kapitel folgendes:

"So, Caesar coming into the house, all the Senate stood up on their feet to do him honour. Then part of Brutus' company and confederates stood round about Caesar's chair, and part of them also came towards him, as though they made suit with Metellus Cimber, to call home his brother again from banishment: and thus, prosecuting still their suit, they followed Caesar, till he was set in his chair. Who denying their petitions, and being offended with them one after another, because the more they were denied, the more they pressed upon him, and were the

sich die übrigen an. Also auch hier der feine psychologische Kunstgriff, einen Liebling des Richters zu Hilfe zu rufen. In beiden Fällen prallen auch derer Bitten wirkungslos ab; in Meas. allerdings nur, weil der Herzog schon längst einen andern Ausweg gefunden hat, der zur Begnadigung führt.

Noch in einem dritten Drama ist dieses Motiv zur Darstellung gekommen, in Othello. In meisterhafter Weise ist es in die Handlung hineingeflochten. Desdemona bittet Othello inständig um Zurückrufung des in Ungnade gefallenen Cassio. Zwar ist er nicht ihr Verwandter, aber — in Othellos Augen — ihr Geliebter. Dies Motiv gereicht zusammen mit dem vom verlornen, oder besser gestohlenen Taschentuch der Bittstellerin zum Fallstrick. Insofern haben wir eine andere Darstellung. Aber auch dem Angeflehten bringt es wie in den früheren Fällen das Verderben. Dies eigensinnig immer wiederholte Drängen um Begnadigung des Cassio bestärkt den Mohren in seiner vorgefaßten, ihm von Jago suggerierten Meinung von der Untreue seiner Gattin.

Betrachten wir zurückblickend dies Motiv noch einmal in seiner Entwicklung während der Hamletperiode, so können wir eine aufsteigende Linie feststellen, die den Anfang in Caes. und ihr Ende in Oth. hat. In Caes. ist es nur als technisches Hilfsmittel gebraucht, plötzlich, ohne jede vorherige Andeutung verwertet, vom Augenblick eingegeben, der Quelle entnommen. Es ist aber in seiner kurzen, knappen Art meisterhaft und psychologisch fein ausgearbeitet, wie wir gesehen haben. Immerhin hat es für den Gang der Entwicklung eine mehr untergeordnete Bedeutung, bildet nur das letzte Glied in der langen Kette vorausgehender Entschließungen und Vorbereitungen. In Meas.

---

earnester with him. Metellus at length, taking his gown with both his hands, pulled it over his neck, which was the sign given the confederates to set upon him. Then Casca behind him strake him — — —

Jener feine psychologische Kniff, den Brutus ausgerechnet zur Hilfe zu rufen, findet sich hier nicht, auch nicht im Life of Brutus. Meisterhaft müssen wir die Art eines solchen Verfahrens nennen. Von Plutarch führt es zu Cäsar, von da zu Meas. II, 1 u. V, sodann zu Othello. Für die Szenen von Meas. und Oth. haben wir auch Überlieferung durch die Quellen. Für Meas. aber ergibt sich eine ziemlich verwickelte Verschiebung, da die Quelle Promos and Cassandra von Whetstone keine Mariana kennt, die dortige Cassandra sich an einen Höfling Ulrico um Fürbitte wendet.

sehen wir ihm eine ganz andre Stellung eingeräumt. Hier ist es Anstoß und Träger der Handlung, hier führt es nicht nur Gelegenheit zu Verwicklungen, sondern auch den Konflikt selbst herbei. In Oth. aber ist es von der größten Tragweite, hat es die größte Bedeutung, die äußerste Vervollkommnung erfahren. Hier führt es den Konflikt auch durch. Es ist in Oth. ein wahrhaft tragisches Motiv geworden in des Wortes weitgehendster Bedeutung und Auffassung. Es wird nicht mehr verderblich nur dem, gegen den es sich richtet, wie in Caes. und Meas. Nein, es geht weiter. Es ist ein zweischneidig Schwert, das auch den zugrunde richtet, der es führt. Je mehr es Desdemona handhabt, je sicherer und bälder verschafft sie sich ihr eignes Todesurteil. Ja, in letzter Instanz geht es noch weiter. In den Strudel des Verderbens, das es anrichtet, reißt es auch seinen Erzeuger und Erfinder Jago mit hinein, so alle vernichtend, die mit ihm in Berührung kommen, an das altgermanische Sagenmotiv erinnernd vom Zauberschatz, der dem Besitzer den Tod bringt.

Shakespeare liebt es, ein dramatisch-technisches Motiv, das er im Anfang gebracht hat, um daran die Meinung und Gesinnung des Helden zu illustrieren, im weiteren Verlauf zu wiederholen, um die unterdessen vorgegangene innere Verwandlung des Gemüts zu zeigen. Ist Hamlet nach der Geistererscheinung fest zur Tat entschlossen, verfällt aber dann in tatenlose Reflektionen, so geschieht das zunächst fast unscheinbar und unmerklich. Es ist ja nur menschlich und verständlich, wenn er tiefere und sichere Gründe sucht. Daß er sich aber ganz verliert in sein Grübeln und seinen Schauder vor der Pflichterfüllung, kommt uns so recht eigentlich erst zum Bewußtsein, als Shakespeare III, 4 den Geist wieder erscheinen läßt, um den Säumigen zu mahnen. Da wird uns erst die Umwandlung des Hamlet klar und tritt erst in diesem gezeigten Gegensatz der zwei Geistererscheinungen plastisch vor Augen. Einen solchen Fall haben wir auch in Meas. Angelo ist noch auf der stolzen Höhe seiner Macht, gestützt auf seinen Ruhm und makellosen Ruf. Er hat Claudio verurteilt, und Escalus legt für den Edelmann Worte der Milde ein. Doch vergebens. Escalus erscheint das Vorgehen zu scharf, und er fragt Angelo, wie er denn über sich urteilen würde, wenn er den Leidenschaften einmal unterläge. Stolz antwortet da Angelo II, 1:

'Tis one thing to be tempted, Escalus,
Another thing to fall. — — — — —

und

When I, that censure him, do so offend,
Let mine own judgement pattern out my death,
And nothing come in partial.

Dieses Vorhalten eigenen Fehlens greift Shakespeare wieder auf, II, 2 als Isabellas erste Worte auf ihn wirken. Da führt Isabella denselben Vergleich zwischen ihm, dem Richter, und ihrem Bruder, dem Gefehlthabenden an. Bis dahin haben wir noch kein äußeres Zeichen, welchen Eindruck Isabella auf Angelo machen wird. Sie war eben erst gekommen und im Begriff wieder zu gehen, als ihre erste Bitte an des Statthalters starrem Sinn scheiterte. Nun greift Shakespeare das Motiv wieder auf. Isabella sagt:

If he had been as you and you as he,
You would have slipp'd like him; but he, like you,
Would not have been so stern.

Da vermissen wir Angelos Stolz, den er noch Escalus zeigte. Er sagt nicht, was wir erwarten sollten, bei ihm sei, wie sein Ruf bezeuge, so etwas ausgeschlossen, er antwortete ausweichend:

Pray you, be gone,

so zeigend, daß in ihm eine Veränderung vorgegangen ist. Doch Isabella läßt nicht locker, sie merkt, daß jetzt ein Riß in Angelos starrem Herzen entstanden ist, und sie hält sich an diesen Riß, ihn vergrößernd:

I would to heaven I had your potency,
And you were Isabel!

Solche enge Nebeneinanderstellung von Angelo und Isabella, ihre förmliche Existenzvertauschung muß Angelo weiter reißen. Es klingt zu verführerisch. Wieder ablenkend, sagt er die halb eingelernte Phrase

Your brother is a forfeit of the law,
And you but waste your words.

Das klingt ziemlich hilflos. Isabella wird kühn, sie klopft vernehmlich an Angelos Gewissen

How would you be,
If He, which is the top of judgement, should
But judge you as you are? O! think on that,
And mercy then will breathe within your lips
Like man new made.

Nichts ist beweiskräftiger für die in Angelo vorgegangene Umwandlung, als daß Isabella sagen darf 'as you are'. Angelo dementiert wiederum nicht, lenkt nicht ab, während er doch, der er sonst so auf seinen Ruf pochte, Isabellas feines Ahnen im Keim leicht ersticken könnte. Isabella hat die Wirkung ihrer Worte wohl beobachtet; einstweilen abgelenkt, kommt sie weiter unten wieder darauf zurück.

We cannot weigh our brother with ourself:
Great men may jest with saints; 'tis wit in them
But in the less foul profanation. — — — —
That in the captain 's but a choleric word,
Which in the soldier is flat blasphemy.

Angelo ist sich jetzt dessen klar bewußt, was in ihm vorgeht. Erschreckt fragt er, sich erkannt glaubend:

Why do you put these sayings upon me?

Und nun rückt Isabella nochmal mit ihren Hauptargumenten an

Because authority, though it err like others,
Hath yet a kind of medicine in itself,
That skins the vice o'the top. Go to your bosom;
Knock there, and ask your heart what it doth
[know
That's like my brother's fault: if it confess
A natural guiltiness such as is his
Let it not sound a thought upon your tongue
Against my brother's life.

Da ist Angelo gänzlich überwunden

Ang. (aside) She speaks, and 'tis
Such sense, that my sense breeds with it.

Damit gibt er seine Umwandlung, seine Niederlage zu. Meisterhaft hat so Shakespeare an einem Motiv gegensätzliche Stimmungen gezeigt, die Umwandlung, Veränderung und Entwicklung.

Einen Meas. sehr ähnlichen Fall gleichen dramatischen Kunstgriffs haben wir in Othello. Wird an dem Motiv in Meas. der innere Wechsel der Gesinnung und der Einfluß Isabellas auf Angelo deutlich gezeigt, so haben wir in ganz paralleler Weise in Othello die Wiederholung eines Gedankens, um die Veränderung des Mohrs unter Jagos Einflüsterungen zu zeigen. Wie in Meas. Escalus warnt, so sagt I, 3 Brabantio zu Othello

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:
She has deceived her father, and may thee.

Dieser Gedanke ähnelt den warnenden Worten des Escalus. Sie nennen das später eintretende tragische Geschehnis. Stolz, wie dort Angelo, antwortet aber Othello:

My life upon her faith!

In III, 3 greift Jago die Gedanken Brabantios wieder auf. Wie in Meas. befinden wir uns noch im ersten Stadium des unheilvollen Einflusses des Jago. Othello kann noch sagen

I'll see before I doubt,

d. h. sein Urteil ist noch nicht so durch Leidenschaft getrübt, daß es blind wütend niemanden schont. Und doch zeigt uns Shakespeare, daß eine Veränderung vor sich gegangen ist. Jago sagt:

She did deceive her father, marrying you,

Damit gibt er dem Mohren die Erinnerung an Brabantios Worte.

Jago, den Eindruck bemerkend, führt weiter aus:

She, that, so young, could give out such a seeming,
To seel her father's eyes up close as oak —

wiederum mit Auslassung des Nachsatzes, den sich Othello in Erinnerung an das von Brabantio I, 3 Gesagte selbst bilden muß. Aber Othellos Stolz fehlt, er sagt I am bound to thee for ever und streitet jede innere Bewegung ab. Nichts finden wir mehr von seinem Stolz, the Moor already changes with Jago's poison.

Zweimaliges miteinander kontrastierendes Verhalten gegenüber demselben Motiv, das ist ein Kunstgriff Shakespeares, der in Meas. und Oth. besonders ähnlich angewandt ist.

Erwähnt werden muß, daß Jago auch etwas von dem Geist des Lucio und Thersites hat. So wie diese geifert er ja nicht. Aber ein scharfer Kritiker und Beobachter ist er. For I am nothing if not critical sagt er II, 1 von sich. Umgekehrt glaubt er nicht wie Lucio an Frauenreinheit. Er drückt das Desdemona gegenüber aus. Lucio dagegen ist nicht ganz so skeptisch. Er verehrt in Isabella eine Heilige, da ihre Keuschheit ihn doch berührt, wenn sie ihm auch unbegreiflich ist.

Mariana und Desdemona sind von derselben treuen Weibesart. Mariana harrt in Liebe trauernd fünf Jahre aus. She hath yet in her the continuance of her first affection: his unjust

unkindness that in all reason should have quenched her love, hath, like an impediment in the current, made it more violent and unruly (Meas. III, 1). Auch Desdemonas Liebe wandelt sich nach harter, ungerechter Behandlung nicht in Haß. Als sie IV, 2 den Auftritt mit ihrem Gatten hat, schiebt sie alle Schuld auf sich:

107 'Tis meet I should be used so, very meet.
How have I been behaved, that he might stick
The smallest opinion on my least misuse?

Mit einer Lüge stirbt sie, um Othello von jedem Verdacht zu befreien.

Fassen wir alles über Othello Gesagte zusammen, so ergibt sich als Resultat: das engste Verhältnis von Meas. ist das mit Othello. Leidenschaften gleichen Ursprungs behandelnd, haben beide Stücke engste Parallelen der Charaktere, gleiche Motive und Probleme. Die Reihenfolge ist Hamlet—Measure —Othello. Measure rückt an den Ausgang der Hamletperiode, einen Übergang von psychologischen Tragödien zu den großen, starken Tattragödien bildend. Der Herzog in Meas. ist der Mittelpunkt, den normalen Ausgleich von Vernunft und Sinnlichkeit bildend.

Als Ergebnis der vorliegenden Arbeit haben wir zu verzeichnen, daß Meas. zwischen Haml. und Othello zu setzen ist. Suchen wir nun das Datum der Komposition näher zu bestimmen.

Da Hamlet unter dem 26. Juli 1602[1]) zum erstenmal im Verzeichnis sich findet, so muß Meas. nach oder um dies Datum entstanden sein.[2]) Wir sehen nun aber auch enge Gemeinschaft mit Othello,[3]) das nach Malone, s. u., für 1604 anzusetzen ist. Diese Zeit zwischen oder um 1602—1604 ist der größere Rahmen, in dem Meas. näher zu bestimmen ist.

Fragen wir zunächst, was uns das Stück selbst noch für äußere Merkmale und Winke gibt. Die Überlieferung läßt uns da im Stich. Der früheste Text stammt aus der Ersten Folio von 1623. Eine Quartoausgabe ist nicht erhalten. Aber es enthält mehrere Stellen, die als Anspielungen auf Zeitgeschehnisse gedeutet sind, die sich übersichtlich im Arden-Shakespeare zusammengestellt finden. Dort sagt E. C. Hart[4]): It is usually placed at 1603—1604, immediately after the accession of James I. to the throne, from the following considerations.

There's a memorandum of plays performed at Court in 1604 and 1605, among Malone's manuscripts in the Bodleian Library, [which was obviously derived from authentic documents that existed in his time at the Audit Office in Somerset House. After Malone's death these documents were removed to the Public Record Office with other Audit Office papers, presumably, but they cannot now be traced]. This memorandum gives the date of production as December 26, 1604.

---

[1]) S. Arden-Sh. Introd. zu Hamlet XV.

[2]) Das ist der Zeitpunkt ad quem für Hamlet.

[3]) S. Arden-Sh. Introd. zu Othello XVII. — [4]) Introduction I ff.

There is an entry in Cunningham's Extracts from "The Revelles Book" (Shaks. Soc., 1842, p. 204).[1]) These entries[2]) range from the last of October 1604 to the last of October 1605. The above date is accepted by Professor Ward, and by Sidney Lee. Malone believed the play to have been written in 1603.

Tyrwhitt and Malone conjectured that two passages in the play I, 1:

Duke: I love the people,
But do not like to stage me to their eyes:
Though it do well, I do not relesh well
Their loud applause and Aves vehement,
Nor do I think the man of safe discretion
That does affect it.

und II, 4:

and even so
The general, subject to a well-wish'd king,
Quit their own part, and in obsequious fondness
Crowd to his presence, where their untaught love
Must needs appear offence.

— were "intended to flatter the unkingly weakness of James the First, which made him so impatient of the crowds that flocked to see him, especially upon his first coming, that, as some of our historians say, he restrained them by a proclamation."

Tyrwhitt goes on to refer to the Memoirs of Sir Symonds D' Ewes in confirmation of his attitude of the king in 1620—1621. Steevens gives a further reference of a more appropriate date, 1603 (Steevens' Shakespeare, 1793, IV. 257).

E. C. Hart nimmt 1603—1604 an wegen des 'Duke's pompous utterances and somewhat sententious and didactic remarks whenever occasion arises', des 'dark and sombre tone of the play itself', in welcher Beziehung Meas. eine 'parallel to the grander and almost contemporaneous tragedy of Othello' bilde. Ferner sagt er: "Malone conjectured an allusion to James' "peace at any price" policy in the words

---

[1]) In dem auch Othello erwähnt wird, s. Arden-Sh. zu Othello, Introd. XVIII f.

[2]) Diese Auszüge Cunningham's wurden lange Zeit für Fälschungen angesehen. Ihre Echtheit wurde im letzten Jahr von Mr. Ernest Law nachgewiesen und die Ergebnisse der Forschung veröffentlicht. Mr. Ernest Law, "Some Shakespeare Forgeries." London. G. Bell and Sons 1911. With Facsimiles of Documents.

"Heaven grant us its peace,[1]) but not the
King of Hungary's."

One of James' first acts was to conclude peace with Spain (August 1604).

Dowden conjectured further that "the revival in 1604 of a statute, which punished with death any divorced person who married again while his or her former husband or wife was living, may have added point to one chief incident of the play". Andere Bemerkungen aus dem Stück, aus denen Anspielungen gehört werden wollten, sind

Thus, what with the war, what with the sweat,
What with the gallows and what with poverty,
I am custom-shrunk.

So lauten I, 2, 81—83 die Klagen der Kupplerin. Zu sweat gibt E. C. Hart die Note:

In Ben Jonson's 'Part of King's Entertainment in Passing to his Coronation (15th March 1603) he says. "Ere pause possess your breasts, I wish you more of plagues." Gifford says in a note, "The city was about this time suffering severely from the one they had. More than thirty thousand people, as we learn from Wilson, died of it this year in London only." This is the year of the play and gives full force to Overdone's words. The disease was called also the New Disease, the Sickness, and the Sweat (as here) and in Nashe's Unfortunate Traveller. See Dekker's account of the 1603 epidemic in 'A Wonderfull Yeere'. And compaire, "My brain doth sweat so I have caught the plague", Ben Jonson, 'Epicene', I, 1. (405b, 409a)

Pompey's höhnische Worte III, 2:

50 Is 't not drowned i' the last rain?

wurden und werden eine 'reference to the destructive floods in London, 1602—1603' genannt, zugleich Anspielungen auf den neuen Herrscher und sein Regiment enthaltend, s. Arden Meas. Note zu III, 2, 50. Sodann Pompey's Worte zum Mönch-Herzog über ihn:

The duke would eat mutton on Friday. (III, 2, 186.)

E. C. Hart bemerkt in einer Note: The remark is especially made to the Duke as a 'brother of a gracious order'. These laws were put into fresh motion by James I.

---

[1]) Auch I, 4, 15: Peace and Prosperity! wurde als Anspielung auf den 'peacemaker in Christendom, James', gedeutet.

Die F. F. Edition von Clark-Porter sagt aber hierzu: Reffering to a term of the time for a courtesan, 'I am one', says Lechery, in 'Faustus', 'that loves an inch of raw mutton better than an ell of Friday stockfish', and in the source of this Play, Whetstone's 'Promos and Cassandra': 'I heard of one Phallax . . . he loved lase [laced] mutton well.'

Zu den Aufzählungen IV, 3, 15, Rapier and dagger man, sagt dieselbe Measure-Ausgabe:

"Malone notices that of ten prisoners named four are stabbers or duellists and considers it significant of the quarrels of the first year of the accession of James I, which occasioned a proclamation and a statute, commonly called the statute of stabbing (I Jac. I, c. 8). He also cites Wilson's history of the reign as to the year 1604 that 'poaring boys, bravadoes, roysterers', swarm the streets night and day with quarrels . . ."

Was die Natur obiger Angaben anbelangt, so sind sie doch im allgemeinen schwach zu nennen. Der Herzog mag I, 1 aus Bescheidenheit so reden, er betont es ja auch ausdrücklich. Sie entspringt aus seinem weichen Gerechtigkeitsgefühl. Der Vergleich des Angelo, den Clark-Porter als aus Coriolan entlehnt betrachten, ist mit Julius Caesar zusammenzubringen, wie wir auf S. 6 sahen. Immerhin mögen ja die Worte an sich, wie sie aufgeführt sind, solche Nebenabsichten, wie ihnen zugeschrieben werden, enthalten. Das ist nicht geradezu unmöglich, besonders was die Anspielungen 'sweat', 'peace' und 'the last rain' betrifft. In solcher Personen Munde, wie der Kupplerin, wirken ja dergleichen Anspielungen immer mehr.

Lange Zeit waren dies unbestrittene Forschungsobjekte, bis Hugo Jung sie in seiner Doktorschrift[1]) heftig angriff, auf dessen Ausführungen hier näher eingegangen werden muß.

Hugo Jung sucht die Entlehnungen Thomas Middleton's aus Shakespeare zusammenzustellen. Nach ihm ist Meas. für Middleton's 'Blurt, Master-Constable' (1602), The Phoenix 1607 and Michaelmas Term 1607 benutzt worden.

Wichtig für die Datierung von Meas. ist die Frage, ob das erste Stück Blurt, M. C., von Meas. Entlehnungen hat. Jung

[1]) Hugo Jung, Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakespeare. Naumburg 1903. Sodann in den Münchener Beiträgen für romanische und englische Philologie. Hsg. v. H. Breymann und J. Schick. Heft XXIX. 1904.

sagt: Blurt, M. C. „Es ist das Wichtigste für unseren Fall, weil es das Unselbständigste ist, das Middleton gemacht hat: Wir erkennen die klarsten Reminiszenzen aus Shakespeare in weit über der Hälfte aller Szenen. In Betracht kommen Love's Labour's Lost, Romeo, Much Ado und Meas.

Besonders wichtig ist die letzte Szene von Blurt, M. C., in der unverkennbare Züge aus Meas., letzte Szene, hervortreten.

Und nun bringt er die als entlehnt aufgefaßten Stellen:

„Bei Middl. wird ein alter Lüstling Curvetto vom Herzog, der wie der Herzog in Meas. zu richten und zu vergeben gekommen ist, im Scherz dazu verurteilt, entweder zu sterben oder die Courtisane zu heiraten, zu der er nächtlicher Weile auf einer Strickleiter zu gelangen suchte. Curvetto nimmt das Urteil natürlich zuerst ernst; die Worte, die er da als Protest spricht, lauten:

Curv.: How, die, or marry her? then call me daw:
Marry her — she's more common than the law —
For boys to call me ox? no, I'm not drunk;
I'll play with her, but, hang her! wed no punk.
[I shall be a hoary courtier then in deed,
And have a perilous head; then I were best
Lie close, lie close, to hide my forked crest.]
No, fie, fie, fie; hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

„In der letzten Szene von Meas.," fährt Jung nun weiter fort, „wird der Lügner Lucio vom Herzog verurteilt, eine Dirne zu heiraten." Die Stelle heißt:

Lucio: Faith, my lord, I spoke it but according to the trick. If you will hang me for it, you may; but I had rather it would please you I might be whipt.

Duke: Whipt first, sir, and hang'd after
Proclaim it, provost, round about the city,
Is any woman wrong'd by this lewd fellow,
As I have heard him swear himself there's one
Whom he begot with child, let her appear,
And he shall marry her: the nuptial finish'd,
Let him be whipt and hang'd.

Lucio: I beseech your highness, do not marry me to a whore. Your highness said even now, I made you a duke: good my lord, do not recompense me in making me a cuckold.

[1]) Die Verse 5—7 läßt Jung beim Zitieren fort.

Duke: Upon mine honour, thou shalt marry her
Thy slanders I forgive; and therewithal
Remit thy other forfeits. Take him to prison,
And see our pleasure herein executed.
Lucio: Marrying a punk, my lord, is pressing to death,
whipping and hanging.
Duke: Slandering a prince deserves it.

Jung meint nun, hier habe Middleton zweifellos entlehnt, zumal er ja Meas. für 'The Phoenix' und 'Michaelmas Term' auch benutzt habe. Er fährt nun fort:

"Zudem läßt der vergebende Herzog aus Meas. auch in der letzten Szene von Blurt, M. C. seine Gnade walten:

Duke: Well signior, for we rightly understand,
From your accusers, how you stood her guest,
We pardon you, and pass it as a jest:
And for the Spaniard sped so hardly too,
Discharge him Blurt: signior, we pardon you."

"Ferner", sagt Jung, "erinnert Fontinelle's Ausruf in derselben Szene:

Law, give me law

an den Schrei der Isabella nach Gerechtigkeit. V, 1:

Justice, O royal duke! — — — — —
And given me justice, justice, justice!"

Das sind Middleton's „Entlehnungen" aus Meas. Daraus zieht Jung den Schluß:

Das bis jetzt als wahrscheinlich angenommene Datum von Meas., 1603 oder 1604, würde dadurch auf spätestens 1602 zurückverlegt" (Blurt, M. C. ist 1602 gedruckt). Jung wendet sich daher gegen die oben angeführten Beweise.

Zu I, 1, 68—72 und II, 4, 26–30, worin man Anspielungen auf König Jakob erblickt, sagt er: "In der Form wäre die apology zu verdeckt und im Inhalt zu aufdringlich. Die sehr freie Umdeutung von des Königs notorischer Furcht vor Menschenansammlungen wäre doch etwas sonderbar. Viel eher lassen sich die Stellen als Äußerungen von Shakespeare's persönlichem Geschmack fassen."

"Ähnlich steht es mit der Ausdeutung der Worte der Mistress Overdone I, 2, 83 (s. o.) the war: vor dem Frieden mit Spanien (Aug. 1604) soll Meas. also entstanden sein: damit könnten wir uns ja einverstanden erklären. Ob mit the sweat[1]) auf die

[1]) Sweat = the moisture excreted from the skin etc.: Considered as

Seuche von 1603 angespielt ist, ist durchaus zweifelhaft: viel natürlicher ist's, die ganze Stelle ganz allgemein zu deuten." Jung meint, daß kein zwingender Grund vorläge in der Aufzählung der 10 Sträflinge, darunter 2 bis 3 stabbers, eine Anspielung auf das Statute of Stabbing zu sehen.

"Nun könnte man einwenden, Middleton habe den fraglichen Zug nicht aus Shakespeare, sondern irgend einer anderen Quelle geschöpft. Dagegen ist aber einzuwenden, daß sich dieses Motiv weder in Shakespeare's Quelle, noch sonstwo findet. (Auch nicht bei Whetsone oder Cinthio, Shakespeare's Quellen für Meas.)

Daß nicht Shakespeare, sondern Middleton der Entlehner ist, liegt erstlich in der Tatsache, daß die chronologisch zunächst stehenden Middleton'schen Stücke, 'The Phoenix' und 'Michaelmas Term', die deutlichsten Reminiszenzen von Meas. aufweisen, und, was das Wichtigste ist, im Wie der Entlehnung." (Hugo Jung zeigt an vielen Stellen, daß es Middleton bei seinen Entlehnungen meist nur auf theatralische Effekte ankam.)

Ehe wir die Punkte betrachten, die Jung als Beweise gibt für 'Meas. vor Blurt', sehen wir erst seine Einwände. Sie sind nicht stichhaltig, nicht überzeugend. Die Anspielungen auf König Jakob's „notorische Furcht vor Menschenansammlungen" — die tatsächlich bestand, sind doch häufig in jener Zeit.

Freilich scheinen sie auch mir als erst in zweiter Linie solchen Zweck besitzend. Die übrigen bleiben aber doch bestehen, so the sweat, the rain und, warum nicht, the stabbers.

Die Ähnlichkeit der "Schreie nach Gerechtigkeit" ist doch ferner eine sehr äußerliche und nur durch Situation bedingte, wohl mehr zufällige.

Um zur endlichen Betrachtung von Jung's Beweisen zu kommen, müssen wir uns zunächst eine Übersicht über die Urteile verschaffen, die über Blurt, M. C., und auch über Jungs

---

the chief specific in the veneral disease: Meas. I, 2, 84. H 4 B V, 5, 147 (Schmidt) sweat = Schwitzkur, der sich manche sonstige Kunden der Kupplerin zur Heilung von der Lustseuche unterwerfen mußten, scheint zugleich für die Lustseuche selbst gebraucht zu sein (Nic. Delius). Aus der auf S. 106 zitierten Note der Arden-Ausgabe geht hervor, daß die Seuche, der in London 30 000 Menschen zum Opfer fielen, 1603, the New Disease, the Sickness and the Sweat genannt wurde, daß also die angenommene Doppeldeutung doch Wahrscheinlichkeit hat.

Behauptungen herrschen. Alle Meinungen sprechen aus, daß Middleton All's Well That Ends Well benutzt habe. Professor A. Ward (Engl. Dram. Lit. II, 74) erblickt in dem Stück sogar mehr als eine bloße Entlehnung aus Alls. "It (Blurt, M. C.) ends offensively with the unfaithfulness of the prisoner, who has escaped and married the lady, and is finally brought back to her by a device which resembles a parody on the plot of All's Well that Ends Well." Bullen[1]) wendet sich gegen die Auffassung einer 'parody', worauf Ward in seiner 2. Auflage antwortet, und nicht von seiner Behauptung abweicht. Koeppel[2]) neigt zu Ward. "Auch ich bin geneigt einen — natürlich nicht parodistischen — Zusammenhang anzunehmen zwischen der List Violetta's, durch welche sie sich ihre Brautnacht sichern will, und dem gewagten Intriguenspiel der Helena in Shakespeare's All's. Wie Helena Diana bestimmt, den jungen Grafen von Roussillon eine nächtliche Zusammenkunft zu bewilligen und ihr dabei den Platz zu räumen, bewegt Violetta Imperia ihr für diese Nacht den Gatten zu gönnen — in beiden Stücken verhilft sich die rechtmäßige Gattin durch eine List zu ihrem guten Recht, sollen die sündigen jungen Ehemänner auf diese Weise getäuscht werden. Der Annahme, daß Shakespeare's All's vor dem Blurt über die Bühne gegangen ist, steht kein Hindernis im Wege." Die Ähnlichkeit der von Koeppel angeführten Szenen ist zweifellos. Bemerkenswert ist noch, daß es sich beidemal um treulose Gatten handelt. Wäre Meas. Vorbild gewesen, so hätte diese Handlung vielleicht einen andern Verlauf genommen. Die heimliche Trauung wäre noch nicht vollzogen gewesen, sondern am Schluß vom Herzog befohlen wie in Meas. Das wäre um so eher zu erwarten, da ja Middleton sonst Shakespeare nach Jungs weiteren Beweisen tüchtig geplündert hat.

Auf S. 40 fährt nun Koeppel fort:

"Seit der Niederschrift der vorstehenden Bemerkungen über Middl.'s Verhältnis zu Shakesp. ist eine besondere ausführliche Abhandlung über dies Thema erschienen, eine Münchner Doktorschrift von Hugo Jung. Jung hat einige der mir auffälligen Shakespeareanklänge nicht bemerkt — im Ganzen hat

[1]) The Works of Thomas Middleton ed. by A. H. Bullen, London 1885.

[2]) Ed. Koeppel, Studien über Shakespeare's Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker, Thom. Middl. S. 29 ff.

er aber mehr Ähnlichkeiten gesehen als ich. In meiner Besprechung seiner Schrift (Beibl. d. Anglia XV. p. 101ff.) habe ich die von ihm neu gefundenen Übereinstimmungen, die mir beachtenswert erscheinen, hervorgehoben und auch einige der Fälle angegeben, in welchen er meiner Ansicht nach bei seinem fleißigen Suchen nach Shakespeare-Einflüssen zu weit gegangen ist.

Von besonderem Interesse ist eine von Jung betonte Übereinstimmung mit Meas. in Middleton's 1602 gedrucktem Schauspiel Blurt, M. C."

Es handelt sich in der Hauptsache um Curvetto-Lucio in zweifacher Hinsicht, als Motiv und als Wortanklänge. Koeppel sagt: „Jung vergleicht Curvetto mit Lucio. Ganz so auffällig, wie sie nach dieser Darstellung (s. o.) erscheint, ist die Ähnlichkeit aber doch nicht, die Verhältnisse sind verwickelter. Der verliebte alte Höfling Curv. wird bei seinen Versuchen, in das Haus der Buhlerin Imperia zu dringen, von ihrer Dienerschaft schmählich gefoppt. Das erste Mal wird er mit Wasser überschüttet, das zweite Mal veranlaßt ihn die Dienerin Imperia, eine vom Fenster herabhängende Strickleiter zu besteigen und schreit dann, während Curvetto sich in die Leiter verwickelt: Diebe, Diebe! Der Rottmeister Blurt kommt mit seiner Wache und verhaftet den Höfling, den der Diener beschuldigt, er habe in das Haus der Imperia einbrechen und sie berauben wollen (IV, 3 vol. I, p. 75ff.). Curv. wird vor den Herzog geführt und dieser verkündet ihm, er sei wegen des Raubversuches nach dem Gesetz dem Tod verfallen — es sei denn, daß die Imperia ihn heiraten wolle:

> They charge your climbing up
> To be to rob her: if so, then by the law
> You are to die, unless she marry you (V, 3. I, vol. p. 97).

Bei Middleton hängt das Schicksal des Sünders ganz vom Willen der Buhlerin ab, ihm selbst ist keine Wahl gelassen. Wir haben hier offenbar eine Anspielung auf die Sitte, daß ein Verbrecher dem Galgen entgehen konnte, falls sich eine Jungfrau bereit finden ließ, ihn zu ihrem Gatten zu machen, eine ironische Anspielung, weil Imperia durchaus nicht den Anspruch erheben kann, eine Jungfrau zu sein. Gegen diesen Richtspruch protestieren die beiden betroffenen, Imperia selbst und Curvetto, mit gleicher Heftig-

keit und der Herzog erklärt sofort, daß er dem Curv. verzeihe und die ganze Sache als einen Scherz betrachtet habe:

We pardon you, and pass it as a jest.

Shakespeares Lucio hingegen wird von seinem Herzog allen Ernstes und unerbittlich dazu verurteilt, ein von ihm verführtes Mädchen zu heiraten — das in Frage kommende Weib hat keine Stimme in der Sache, erscheint nicht auf der Bühne. Nach der ersten Bestimmung des Herzogs sollte Lucio unmittelbar nach der Schließung der Notehe gepeitscht und gehängt werden, schließlich begnügt sich der Richter jedoch mit der fatalen Ehe. Lucio ist doch ein anderer. — Wir empfinden während des Stückes Widerwillen und geheime Furcht vor seiner verleumderischen Zunge, die selbst den Herzog nicht verschont, während wir über den alten, ungefährlichen, verliebten Geck nur lachen können."

Koeppel zeigt also, daß im Motiv an sich keine Ähnlichkeit besteht, die eine Benutzung von Meas. voraussetzt. Wir können folgende abweichende Punkte aufstellen:

1. Lucio wird bestraft, Curv. wird nur erschreckt.

2. Lucios Weib kommt gar nicht auf die Bühne, seine Heirat ist eine Strafe für seine vielen Vergehen, nur ein passendes Mittel, analog dem in Meas. waltenden Gesetz: Verführte Frauen müssen zur Rehabilitation geheiratet werden.

3. Ist der Fall in Blurt ein ganz anderer als in Meas. Dort steht die Todesstrafe auf nächtlichen Überfall in räuberischer Absicht, dem Schein nach ist der Versuch durch die Situation auf der Strickleiter erwiesen. Zu Curv.'s Rettung kann der mittelalterliche Brauch, Verbrecher werden begnadigt, falls ein unbescholtenes Mädchen sie zum Manne begehrt, in Betracht kommen. Das ist doch ein ganz andrer Fall als in Meas., wo Lucio als natürliche Sühne ein verführtes Mädchen heiraten muß. Hingerichtet wird er nicht, darin, in der Notheirat, wird genügende Strafe erblickt.

4. In Blurt wird die ganze Verurteilung als Scherz aufgefaßt, während in Meas. bittrer Ernst waltet. Es ist also unrichtig, wenn Jung bei der Erklärung des Herzogs, er habe nur gescherzt, sagt: „Zudem läßt der vergebende Herzog aus Meas. auch in der letzten Szene von Blurt, M. C. seine Gnade walten."

5. Gerade dieser Punkt ist Beweis für Meas. nach Blurt. Jung weist nach, wie Middleton immer auf den Effekt bedacht war, wie er immer dramatisch Wirksames, in die Augen Springendes entlehnte, bei komischen Stellen immer solche Situationen nachahmte, die erfahrungsgemäß auf die Lachmuskeln des Publikums am meisten wirkten. Hätte daher Middleton aus Meas. schon entlehnen können für Blurt, so hätte er sicher trotz allem Zetern des Gecken ihn die Imperia heiraten lassen, ein willkommener Bühneneffekt, den Middleton sich sicher nicht hätte entgehen lassen. Zum Beweis dafür dient der Umstand, daß tatsächlich Middleton diesen Zug aus Meas. sofort kopiert hat, nämlich in Michaelmas Term (1607), wo der Schwindler Andrew Lethe zur Heirat gezwungen wird und wie Lucio vergeblich protestiert. Middleton bringt also dies viel Lachen erregende Lucio-Motiv, so wie er es kennen gelernt hat.

6. Eine bloße Ähnlichkeit in der Schlußszene, die eine Gerichtsszene mit einem Herzog, der ‚zu richten und zu vergeben gekommen ist', genügt längst nicht, da solche Schlüsse damals sehr bliebt waren. Wir brauchen nur an All.'s zu erinnern, auch hat ja Shakespeare dies Motiv aus der Quelle 'Whetstone's Promos and Cassandras', die sicher auch Middleton bekannt war.

An eine Entlehnung aus Meas. kann also nach obigen Ausführungen nicht gedacht werden. Zum letzten wären die Wortanklänge in den Protesten zu betrachten. Koeppel, der erst Jung widerlegte, streckt hier die Waffen: "Auffallend ähnlich sind nur die Proteste des Lucio und des Curv. gegen die ihnen drohende Verheiratung mit einer Dirne. Diese Ähnlichkeit, . . , ist allerdings nicht zu bestreiten — auch ich halte es mit Jung für wahrscheinlich, daß Middleton den vergeblichen aber kräftig ausgedrückten und von der Gallerie gewiß viel belachten Protest des Lucio im Gedächtnis hatte, daß somit das Shakespearesche Drama 1602 oder kurz vorher aufgeführt wurde."

Hierzu bemerke ich folgendes:

Curv.'s Protest lautet:

> How, die or marry her? then call me daw:
> Marry her — she's more common than the law —
> For boys to call me ox? no, I 'm not drunk;

I'll play with her, but hang her! wed no punk.
— — hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

Lucio sagt:

If you will hang me for it, you may; but I had rather it would please you I might be whipped.

Duke: Whipp'd first, sir, and hang'd after.

— — — — — — — — — — —

Lucio: I beseech your highness, do not marry me to a whore. — — — Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping and hanging.

Das Auffällige liegt in beider Wunsch, lieber gehängt zu sein, als mit einer whore verheiratet zu sein. Solch Wunsch findet sich aber nicht nur hier. Er war eher sprichwörtlich, also mehr allgemein zu nehmen, als allzu wörtlich. Er entsprang aus jenem Brauch, daß der Verbrecher von einer Jungfrau erlöst werden konnte. Trat solch ein Fall einmal ein, so waren es meist sicher nicht die friedsamsten und schönsten Geschöpfe, die sich auf solchem Wege einen Mann holen wollten, und der Verurteilte stand oft vor einer schlimmen Wahl. So sind Curv.'s Worte aufzufassen:

hang me before the door
Where I was drown'd, ere I marry with a whore.

Als Reimwort für door ergibt sich sodann whore. Für das Sprichwörtliche solcher Ansicht zeugt eine Stelle in Twelfth Night I, 5, wo dem Narren Gehängtwerden in Aussicht gestellt wird. Da tröstet er sich mit den Worten:

20 Many a good hanging prevents a bad marriage.

Wiederum liegt doch der Fall in Blurt anders als in Meas. und die Ähnlichkeit ist nicht so frappant, wie sie von Jung dargestellt wird. Das Umgekehrte zu des Narren Worten aus Twelfth Night drücken Lucio's letzte Worte aus. Sicher ist die Ähnlichkeit im Klang mehr zufällig.

Endlich aber: Wir sahen, auf allen Punkten mehr die Ansicht erhärtet, daß Middleton bei Abfassung des Blurt Meas. noch nicht gekannt hat. Will man nun absolut in obigen Worten eine Beziehung entdecken, warum sollte man da nicht den Spieß umdrehen und sagen, das hat nicht Middleton aus Shakespeare, sondern das Umgekehrte ist der Fall. So betrachtet, könnte man die Stelle in Meas. viel besser erklären. Die Stelle If you will hang me for it bezieht sich

auf seine Beleidigungen dem Herzog gegenüber, dann erst kommt der Herzog auf die Dirne zu sprechen. Lucio ist viel zu feig, um wie Curv. den Wunsch auszusprechen, lieber gehängt zu werden, als eine Dirne zu heiraten. Betrachten wir von dieser Seite den Fall, so müssen wir konstatieren, daß Shakespeare das, was bei Middleton nur angedroht wird, zum größten Gaudium des Publikums auch durchführt. Lucio's Proteste helfen ihm nichts. Nochmals sei auf Michaelmas Term hingewiesen, wo Middleton den Fall Lucio durchführt. Bullen sagt in der Einleitung zu Th. Middleton's Werken: "Middleton frequently imitates Shakespeare, but it is hardly likely that Shakespeare was on this occasion returning the compliment". Warum soll nicht Shakespeare auf Middleton aufmerksam geworden sein, da dieser All's. ähnliche Szenen bringt? Warum soll er für Lucio dies Curv.-Motiv nicht verwertet und weiter ausgeführt haben, wodurch sich auch die Wortanklänge erklären würden? Lucio's Schlußworte (Marrying a punk is pressing to death, whipping and hanging) sind die letzte Konsequenz eines bei Middleton nicht zur Durchführung gelangten Verfahrens. In solchem Fall hätte Shakespeare auch Anregung durch die Person des Blurt bekommen. Eine wie viel bessere Person ist aber sein Elbow als der Blurt!

Die chronologische Folge ist demnach: All's.—Blurt—Meas. —Mich. Term.

Nichts spricht für eine frühere Datierung von Meas. Sicher ist es 1603—1604 entstanden.

Zum Schluß sei noch eine neuerdings aufgetauchte Ansicht erwähnt, wonach Meas. eine Überarbeitung eines sehr frühen Stückes sei. Im 8. Kap. d. V. Bd. von The Cambridge History of English Literatur ed. by A. W. Ward and A. R. Waller[1]) führt Prof. Saintsbury aus: "It (Meas.) was certainly (or almost certainly) performed in 1604, and it has been customary to accept that year as the approximate date of the composition.

To the present writer, this seems very improbable, and he would select Meas. as the strongest instance of the suggested

[1]) Vols V and VI. The Drama to 1642, Cambridge: at the University Press 1910.

earliness, in a more or less incomplete form, of many more plays than are contained in Meres's list. Shakespeare, indeed, has improved immensely on the original Italian story and on Whetstone's two English versions — — — he has lavished his nepenthe of poetry on a not particularly attractive theme.

But, in the first place, it seems very unlikely that he would have chosen that theme so late; and in the second, it is nearly certain that, if he had, he would have worked it up with different results. His 17th century plays generally contain nothing so crude as the cruder parts of Meas."

Was den "wenig anziehenden Stoff" betrifft, so sei nur gezeigt und darauf hingewiesen, was Shakespeare aus ihm gemacht hat. Die Leidenschaft des Angelo gehört zu Othello, nicht zu Romeo. Und was versteht Saintsbury unter andern results? "The play, as a whole, gives one the idea of an early, half-finished piece which the writer has resumed, which he has improved immensely, but on which he has rather hung additional and separate jewels than spent the full labour of thorough refashioning and refounding." Wer die vielen Beziehungen Meas.'s verfolgt hat, kann das nicht unterschreiben. Wer den Gedankenreichtum und deren Widerhall in den Stücken der Hamletperiode beobachtet hat, wird ohne weiteres solche subjektiven Anschauungen von sich weisen müssen. Nimmt man von allen Dramen, wie Saintsbury von Meas., den Gehalt als ‚aufgelegte Juwelen' hinweg, nun so bleiben immer 'jugendliche' Stücke übrig: Hamlet: das Stück der Blutrache, Macbeth: ein Königsmörder, Othello: ein Wüterich, der ein unschuldiges Täubchen mordet. Dann allerdings wird aus dem Herzog das, was Saintsbury in ihm sieht: "a person who runs his state and his servants into difficulties in order that he may come to the rescue as a rather shabby Providence." Dieser Satz zeigt doch ein großes Mißverständnis der ethischen Absichten und Prinzipien des Herzogs. Angelo wird dann ein Tartüffe in gänzlicher Verkennung seiner Tendenz, "less improbably repentant (not to say so improbably flagitious) and less flagrantly "let off". If one cared to conjecture, it might be possible to show a strong case for an original intention to adopt the story in its blackest shape, "Titus" fashion; a disgust with this leading to the abandonment of the thing for a time; an inspiration to create a 'Saint Isabel' and a consequent adaptation and

transformation to 'happy ending' and poetical injustice. But even a Shakespeare cannot reshape ends in a manner entirely contrary to their rough-hewing, without some loss of accomplishment, verisimilitude and effect."

Würde man dies nicht mit eigenen Augen lesen können, man würde es nie in solch einem Standard-work, wie die Cambridge Literature ist, vermuten.

Lebenslauf.

Ich bin am 16. September 1889 zu Bleicherode am Harz geboren, bin Preuße und evangelisch.

Nach siebenjährigem Besuch der Volksschule und der Vorbereitungsklassen meiner Geburtsstadt trat ich Ostern 1902 in die Untertertia des kgl. Realgymnasiums zu Nordhausen ein. Ostern 1908 bestand ich das Abiturientenexamen und studierte zunächst 3 Semester in Freiburg i. Breisgau, seit W.-S. 1909 in Halle Englisch, Französisch, Deutsch, Philosophie.

Ich besuchte in Freiburg die Vorlesungen der Herren Baist, Cohn, Kluge, Koelbing, Levy, Wetz, in Halle die der Herren Bauch, Bremer, Deutschbein, Förster, Jahn, Krueger, Menzer, von Ruville, Saran, Schädel, Strauch, Suchier, Uphues.

Die Anregung zur vorliegenden Schrift verdanke ich Herrn Prof. Dr. M. Deutschbein, der meiner Arbeit stets reges Interesse entgegenbrachte und dem ich in jeder Weise zu Dank verpflichtet bin.

Die Promotionsprüfung bestand ich am 13. Februar 1912.